د. أحمد عتمان
كلية الآداب – جامعة القاهرة

الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة

والتراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين

القاهرة ١٩٩٩

رقم الإيداع بدار الكتب : ١١٧١٠ – ٩٩
الترقيم الدولى I . S . B . N : 8 - 9609 - 19 - 977

تلمظ الوحش المغرور
بوليفيموس الشرير
ألقى عليهما صخرة
كسر فيهما الجناحين
لكنهما بالحب طارا
اخترقا ظلمة الغياب
أشرقا بشمس الحضور
أشعلا الإلهام والنور
وتركا ظلام الظالم
خلف السور



المحتـــويات

الفصل الثانى: بناء الكلاسيكية الفرنسية

الفصل الثالث: خصائص مسرح عصر النهضة فى إسبانيا

الفصل الرابع: حصاد النهضة فى المسرح الكلاسيكى الألمانى

بسم الله الرحمن الرحيم

المقـــدمة

أ- مفهوم الأصالة فى المسرح العربى[١]

يرى الكثيرون أن الأصالة هى العودة للجذور، وهو معنى ليس بعيداً عن الصواب، ولكنه أيضاً ليس شاملا لكل ماتشى به هذه الكلمة من معانى فى اللغة العربية. الأصالة من "أصل"، والعودة للأصول الأولى تعنى التأصيل وتتضمن معنى الأصالة. وحتى فى اللغات الأوروبية الحديثة نجد الكلمة الدالة على الأصالة (originality, originalité) مشتقة من الكلمة اللاتينية origo بمعنى "الجذر" أو "الأصل"، "البداية" أو "المنبع".

ولكن حتى لو سلمنا بهذا التعريف المحدود للأصالة بمعنى العودة للجذور، فما هى هذه الجذور التى ينبغى أن نعود إليها لتحقيق الأصالة فى مسرحنا المصرى والعربى؟

أ- حضارات الشرق القديم والحضارة العربية العريقة.

ب- المسرح الشرقى فى مصر والشرق الأقصى.

جـ- المسرح الإغريقى.

د- التراث الشعبى: الأسطورة، الحواديت، الطقوس، "ألف ليلة وليلة" مثلاً بها يتفاعل كل التراث.

لكن الأصالة لا تقتصر على العودة للجذور، وإلا كان معنى ذلك أننا

---

(١) ألقى هذا البحث فى المهرجان السادس لقسم المسرح بكلية الآداب - جامعة الإسكندرية ٢٧ مارس - ٢ أبريل ١٩٨٩ ثم نشر فى كتاب يحمل عنوان "المسرح والتراث العربى". مطبعة جامعة الاسكندرية (بدون تاريخ)، تحرير د. أبو الحسن سلام (ص٨٩-٩٣). ونورده هنا دون أى تغيير جوهرى.

دائما نسير إلى الخلف أو نلتفت إلى الوراء، ولا نعيش الحاضر أو نتطلع إلى المستقبل. ولذلك يجب أن نناقش الأصالة من منطلق علاقتها بالحداثة. ففى الظاهر يبدو المفهومان على أنهما متناقضان وهما فى الواقع غير ذلك. فأى عمل فنى لا يتصل بواقعه الراهن أو يستشرق المستقبل محكوم عليه بالفشل. فما معنى أن نقدم عملا فنياً أياً كان مسرحاً أو رواية أو قصيدة شعرية، إن لم يكن هذا العمل مرآة لعصره، وتجسيداً للأمل فى مستقبل أفضل.

وإذا نظرنا إلى تجربة المسرح العالمى والإنسانى نستطيع أن تستنبط بعض الأدلة التى ستساعدنا على توضيح المعنى الذى نقصده. وسنبدأ بالمسرح الإغريقى، إذ يفوت الكثيرين إستيعاب حقيقة أن مشكلة الأصالة والحداثة تتجسد لدينا فى نتاج هذا المسرح القديم، والذى يعد البداية الحقيقية لتاريخ المسرح بوجه عام. لقد واجه شعراء المسرح الإغريقى نفس المشكلة التى نتناقش حولها الآن. فالتراجيديا الإغريقية على سبيل المثال قائمة على التراث الأسطورى والشعرى الأقدم من أيام هوميروس فى القرن التاسع أو الثامن ق.م حتى القرن الخامس ق.م الذى إزدهر فيه المسرح. ولا ننسى العبارة الموحية التى نسبت إلى أيسخولوس "ما مسرحياتى إلا فتات مائدة هوميروس الحافلة"[٢].

مسرحيات أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس إذن تقوم على موضوعات أسطورية موروثة، بل تتبنى تقنيات شعرية لها تاريخ عريق. إنه إذن مسرح له جذور غاية فى القدم ويرجع إلى بدايات الأدب الإغريقى، بل ربما إلى تراث الحضارات الشرقية الأقدم ولاسيما الحضارة المصرية. فهل ياترى يعنى هذا أن التراجيديا الإغريقية لم تتمتع بالحداثة التى نتحدث عنها كثيراً فى أيامنا هذه؟

الإجابة بالنفى طبعاً. فالتراجيديا الإغريقية واكبت عصرها وتابعت

---

(٢) أحمد عتمان: الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً. ط٢، دار المعارف ١٩٨٧، ص ٢٠٩- ٢٥٥.

أحداثه وتناولته تناولا فلسفياً وفكرياً فى إطار العروض المسرحية، التى كانت تقام فى خضم مهرجانات دينية حاشدة. وسنكتفى بضرب مثل واحد فقط للتدليل على الحداثة فى التراجيديا الإغريقية، ونعنى مسرحية "الفرس" التى نظمها أيسخولوس إحتفاء بالنصر الإغريقى على الفرس نصراً ساحقاً فى موقعة سلاميس ٤٨٠ ق.م. فهى مسرحية خالفت المألوف ولم تأخذ مادتها من الأسطورة بل من الأحداث الجارية.

وهناك دليل آخر لا يقبل الجدل، من حيث أنه يثبت بما لا يدع مجالا للشك بأن التراجيديا الإغريقية القائمة على موضوعات تقليدية موروثة كانت أيضاً تواكب عصرها، وتتناول آلام وآمال جمهورها. ونعنى بذلك الدليل المبنى المسرحى نفسه. فمن المعروف أن هذا المبنى كان يتسع فى بعض الحالات لثلاثين أو خمسين ألف متفرج. وإذا علمنا أن تعداد أية مدينة إغريقية، وهى دولة مستقلة (polis) كان لا يزيد عن العشرين ألفاً بأية حال، فإن هذه الأرقام تكتسب أبعاداً جديدة. بل حتى لو إفترضنا أن المدينة - الدولة الإغريقية وصل عدد سكانها إلى الخمسين ألفاً، وأن المسرح بنى لهم جميعاً فإن هذا لا يؤثر على النتيجة التى نريد الوصول إليها، وهى أن المسرح الإغريقى كان مسرحاً شعبياً ويضم كل المواطنين الإغريق. ومن ثم يمكن القول إن العرض المسرحى كان عملا سياسياً بالدرجة الأولى، لأن السياسة بمعناها الواسع تشمل كافة نواحى الحياة، وكل القضايا اليومية للانسان من رغيف العيش إلى كرسى الحكم.

فإذا كان الشعب كله منغمساً فى العرض المسرحى، الذى يعتبره جزءاً من حياته، هل يمكن أن يتطرق الشك إلى حقيقة أن التراجيديا الإغريقية القائمة على أصول ضاربة فى القدم كانت تتمتع بأكبر قدر ممكن من الحداثة؟

أما الكوميديا الإغريقية ولا سيما مسرحيات أريستوفانيس فهى أكثر حداثة من التراجيديا، لأنها تقوم على أساس الحياة المعاصرة وتستمد منها موضوعاتها. وتتميز بالنقد السياسى الصريح بل وبالإسم وتتحدث بلغة الناس الدارجة.

وهكذا يمكن أن نضع معياراً للآصالة على أنه الجمع بين الأصول القديمة ومتطلبات الحداثة. وبناء على هذا المعيار يمكن أن نتفهم تدهور الدراما بعد أريستوفانيس. وذلك كما نرى فى مسرح مناندروس، وكذا المسرح الرومانى متمثلا فى كوميديات بلاوتوس وترنتيوس وتراجيديات سينيكا. وتلاشى الفن المسرحى فى العصر البيزنطى والعصور الوسطى.

ولم تقم النهضة الأوروبية الحديثة إلا بتوافر عوامل رئيسية ثلاث هى كما يلى:-

١. إحياء التراث الكلاسيكى القديم أى الإغريقى واللاتينى.

٢. تجديد الفكر المسيحى أو حركة الإصلاح الدينى.

٣. الثورة الصناعية بداية باكتشاف الطاقة.

والعوامل الثلاثة كما هو واضح تجمع فى طياتها مقومات الأصالة كما شرحناها، ففيها العودة للأصول القديمة فى العنصرين الأول والثانى. وفيها مجاراة العصر كما هو واضح فى العنصرين الثانى والثالث.

ولقد انعكس ذلك كله فى مسرح عصر النهضة إبتداء من إيطاليا التى بذرت فيها بذور هذه النهضة، وإن لم تؤت أكلها إلا خارج الأرض الإيطالية، حيث ترعرعت الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، وإنتقلت بعد ذلك إلى إنجلترا وإسبانيا وألمانيا. ولكى تتحقق هذه الأصالة فى مسرح عصر النهضة أخذت

من الزمن عدة قرون، ووقعت فى أثنائها بعض الأخطاء، وكانت هناك موجات من الصعود والهبوط. صفوة القول إنها تجربة طويلة أثمرت فى النهاية ثمرات خالدة تتمثل فى أعمال كورنى وراسين وموليير فى فرنسا، وشكسبير فى أنجلترا، وكذا ثربانتيس ولوبى دى بيجا فى إسبانيا، وجوته فى ألمانيا.

إذن يمكن أن تقدم لنا تجربة المسرح فى عصر النهضة الأوروبية أنموذجاً يحتذى فى سبيل تأصيل المسرح العربى، ولاسيما أن الأوروبيين منذ ذلك التاريخ قد انفتحوا أيضاً على حضارات الشرق القديم، بل وتطلعوا إلى أقصى الشرق وأقصى الغرب حتى أنجزوا الإكتشافات الجغرافية الهائلة وحققوا أموالا طائلة. وأسسوا امبراطوريات لاتغيب عنها الشمس.

.والسؤال الذى يتبادر إلى الأذهان الآن هو: ماذا علينا أن نفعل لنحقق الأصالة لمسرحنا المصرى والعربى المعاصر؟

لا يملك أحد عصاً سحرية يمكن أن يحقق بها هذه الأصالة المنشودة. وليس هناك حل واحد أو طريق واحد يصل بنا إلى هذا الهدف. فهى مسألة معقدة تتضمن الظروف والملابسات المحيطة بنا من كل جانب وفى كل يوم. المسرح هو مرآة العصر. ومن ثم فله علاقة وثيقة بالمناخ السياسى والفكرى والأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتيارات الثقافية. وإذا أردنا أن ننهض بالمسرح فلنهتم بكل هذه الأمور. والتأثير متبادل بين كل هذه العوامل والمسرح، فلعل نهضة المسرح تساعد فى الإصلاح، والإصلاح بدوره يأخذ بيد المسرح على نحو أو آخر. هو مناخ عام إذن، إذا توافرت شروطه ومتطلباته سينهض هذا المسرح وتتحقق الأصالة المنشودة.

ومع ذلك فهناك بعض القضايا الرئيسية التى ينبغى أن تطرح على بساط البحث والحوار دائما، نوجزها فى النقاط التالية:-

١. بدايات المسرح المصرى والعربـى.

٢. البـذور الدراميـة فـى تراثنـا الشـعبى.

٣. موقفنـا مـن المسـرح العـالمى المعـاصر.

٤. المسـرح ووسـائل الاتصـال الحديثـة: السـينما والتليفزيـون والفيديـو والبـث المباشـر والإنـترنت.

٥. جمهور المســرح.

٦. النقـد المسـرحى، مـن حيـث أن مهمتـه ليسـت فقـط المتابعـة، وإنمـا التنظـير والتأثير فـى الحركـة المسـرحية ودفعهـا للأمـام.

ومن الجلى الذى لا يحتاج إلى تبيان أن هذه الهموم[٣] هـى التـى كـانت تشـغلنا ونحن نخطط لتأليف هذا الكتاب حول أصول المسرح الحديث والمعاصر. ومما دفعنـا إلى النشر والتوثيق أننا كنـا قـد قمنـا بتدريـس بعـض الموضوعـات الـواردة فـى مـتن هـذا الكتـاب بـالمعهد العـالى للفنـون المسـرحية بـالكويت (١٩٧٩-١٩٨٣) وطبعنـا هـذه المحاضرات فى هيئة مذكرات فأفاد منها الطلاب، وأساء البعـض إستغلالها وآن الآوان لوضع النقاط فوق الحروف.

ب- نحن وعصر النهضة الأوروبية

يهمنـا أن نتـدارس عصـر النهضـة الأوروبيـة[٤] بعمــق لعــدة أسـباب أهمهـا أننـا بصـدد نهضـة مصريـة وعربيـة بـدأت منـذ حـوالى قرنـين، ولم تحقـق كـل أهدافهـا

---

(٣) سبق أن تناولنا مثل هذه الهموم المسرحية وعلاقة هذا الفن بالتراث العربـى فـى أكـثر مـن موضـع. راجع على سبيل المثال "المماثلة والبذور الدرامية فى فنوننـا الشـعبية على ضـوء معطيـات المسـرح الإغريقى". مجلة البيان الكويتية عدد ١٨٤، يوليو ١٩٨١، ص٤٣-٥٣.

(٤) راجع مقالنا "نحن وعصر النهضة الأوروبية" مجلة الهلال (القاهرة: سبتمبر ١٩٩٣) ص ٧٢-٧٩.

حتى الآن. وبتدارس عصر النهضة الأوروبية يمكن أن نفيد فى تصحيح المسار هنا أو هناك من جوانب حياتنا الثقافية والفكرية. ومن الأسباب التى تدفعنا لتدارس عصر النهضة الأوروبية أن العرب قد أسهموا بالكثير فى هذه النهضة ولا يزال الإسهام العربى غير معروف بدقة، ولم يلق بعد حق قدره من التقييم السليم[٥] وهناك القيمة الذاتية لمجرد فهم عصر النهضة الأوروبية وما به من إنجازات حضارية هائلة لازالت تؤثر فى حياتنا إلى يومنا هذا. يضاف إلى ذلك أن المكتبة العربية لازالت بحاجة ماسة إلى دراسات متعمقة فى هذه الحقبة التى لم تحظ بعد عندنا بالعناية الواجبة.

وأول ما يلفت انتباهنا ونحن نتجه نحو عصر النهضة الأوروبية بأنظارنا وأفهامنا أن المؤرخين لم يتفقوا فيما بينهم حتى الآن على تعريف جامع مانع لعصر النهضة. ولا نعرف متى بدأت النهضة وكيف انتهت بالضبط. فهناك العديد من النظريات حول كل جزئية من جزئيات عصر النهضة. ولكن الغريب حقاً أن الكتابات العربية حول عصر النهضة الأوروبية لا تشفى غليلا، ولا تغنى ولا تسمن من جوع، فهى ضئيلة هزيلة، إذا وضعنا فى الحسبان أهمية هذا الموضوع الحيوى، ليس فقط بالنسبة لنا نحن العرب بل للبشرية كافة.

عصر الفنون الجميلة

تقدم فنون عصر النهضة فى مجملها قراءة مبدعة للكون. فالفنانون مثلا يصورون خلق العالم وانبثاق نور النهار من ظلمة الليل. ويرسمون مشاهد من الجنة والنار ويوم الدينونة وما إلى ذلك. وجنبا إلى جنب مع المسيح

(٥) أحمد عتمان: "دور العرب فى النهضة الأوروبية الحديثة". محاضرة طبعت فى أعمال الموسم الثقافى التاسع للمجمع الثقافى بأبى ظبى (١٩٩٢-١٩٩٣)، ص٤١-٧٩.

والعذراء تجد آلهة الأوليمبوس، وكذا الأفلاك والكواكب والشمس والقمر والأبراج. وفى سماء هذه الرسوم تطير الملائكة بأجنحة ويصاحبها إيروس (كيوبيد) إله الحب.

هذه الفنون ماكانت لتزدهر بدون ازدهار الآداب والعلوم ولاسيما الهندسة والعمارة والرياضة والفلك والكيمياء.. الخ. يكفى فقط أن نفكر فيما يتطلبه بناء هذه العمائر من قصور وكنائس وأديرة، ويكفى فقط أن تعرف أن الطب والتشريح كانا ضروريين لكل مثال ورسام يريد أن يصور جسم الإنسان أو الحيوان. أما العجائن اللونية التى استخدموها فهى ثمرة من ثمار البحث العلمى التجريبى.

نظرة واحدة للوحة امبروزيو لورنزيتى A. Lorenzetti (١٣٢٣-١٣٤٨) المعروفة باسم "الحكومة الصالحة والحكومة الطالحة" الموجودة بقصر البلدية فى سيينا بإيطاليا لكفيلة بإظهار فضل النهضة الإيطالية على سائر أوروبا. ففى ظل الحكومة الصالحة – كما تقول اللوحة صراحة – تزدهر الحياة والفنون من عمارة إلى رقص ومسرح وموسيقى وفى ظل الحكومة الطالحة تكثر جرائم الاغتصاب والسرقة وما إلى ذلك. هذا كلام تنطق به لوحة تصويرية من القرن الرابع عشر!

وفى لوحة ميكلانجلو (١٤٧٥-١٥٦٤) المسماة "مدرسة أثينا" نرى زرادشت وابن رشد. وقراءة هذه اللوحة تنم عن أن مبدعها وعصره كانا يؤمنان بوحدة الكون ووحدة التراث البشرى والعقائد الدينية. وهى رؤية أرقى بكثير من "الكوكبة" أو "العولمة" التى نسمع عنها هذه الأيام والقائمة على مبدأ الهيمنة.

كان جيورجيو فازارى Giorgio Vasari (١٥١١- ١٥٧٤) الرسام والمعمارى الإيطالى هو المصدر الرئيسى لتاريخ الفن الإيطالى لعدة أجيال بفضل كتابه

"سير أشهر وأفضل المعماريين والرسامين والنحاتين الإيطاليين" الذى صدر عام ١٥٥٠ و١٥٦٨. وكان فازارى هو أول من عرف عصر النهضة على أنه "العصر الذى ولدت فيه من جديد الفنون الجميلة[٦] وبلغت حد الكمال". وبعد ذلك توالت تعريفات مؤرخى ومفكرى القرن الثامن عشر من لودوفيكو أنطونيو موراتورى Ludovico A. Muratori وفولتير ووليام روبرتسون W.Robertson (١٧٢١-١٧٩٣). وأضافوا إلى السمات المميزة لعصر النهضة ظاهرة تطور اللهجات المحلية إلى لغات قومية مثل الإيطالية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية إلخ. ولقد سارت هذه الظاهرة جنباً إلى جنب مع ازدهار الدراسات الكلاسيكية أى اليونانية واللاتينية التى اشتقت منهما الكثير من هذه اللغات الأوروبية الحديثة، ولاسيما اللغات الرومانسية أى الإيطالية والفرنسية والإسبانية والبرتغالية ولغة أهل رومانيا[٧].

أما مؤرخو القرن التاسع عشر فقد ركزوا انتباههم على جانب مهم من جوانب عصر النهضة وهو إعادة اكتشاف البعد الفكرى والفنى للتراث الكلاسيكى. وفى مقدمة هؤلاء المؤرخين يبرز اسم جاكوب بوركهارت Jacob Burckhardt الذى سلط الضوء على الجوانب الاجتماعية والنفسية السائدة فى بلاط حكام الدويلات

(٦) راجع ثروت عكاشة: فنون عصر النهضة، ١- الرينيسانس. موسوعة تاريخ الفن العين تسمع والأذن ترى. وراجع:

Vasari, Lives of the Artists. Penguin Classics, Harmondsworth 1965.

(٧) راجع على سبيل المثال:

Serenella Pelaggi, "The Transition from Latin to Italian IstC. B.C.- 13th C.A.D". The Third Annual of the Egyptian Society of Greek and Roman Studies AESGRS III (1998). pp. 31-58.

Michel Banniard, Du Latin aux Langues Romanes. Nathan Université. Paris 1997.

الإيطالية إبان عصر النهضة (٨). وكذلك لفت هؤلاء المؤرخون النظر إلى ماتمتع به الناس العاديون أنفسهم من زيادة فى الوعى بالذات الفردية والميل نحو الاستقلالية والاكتفاء الذاتى.

وفى القرن العشرين اتجه المؤرخون إلى إثراء التعريف بعصر النهضة. فها هو فيديريكو شابود Federico Chabod يذهب إلى القول بأن ثقافة عصر النهضة ليست سوى إحدى نتائج الورع الفرنسيسكانى(٩). وذلك على اعتبار أن هذه الثقافة هى التعبير الروحى لطبقة التجار التى كانت ركيزة البنيان كله فى مجتمع الدويلات الإيطالية. وباندماج القيم الوثنية الموروثة مع القيم المسيحية الأخلاقية تولدت ثقافة جديدة هى حركة الإصلاح البروتستانتية. ويقول برنارد برنسون Bernard Berenson – ويتبعه فى ذلك الكثيرون من مؤرخى الفن – إن أكبر إنجاز لثقافة عصر النهضة هو تطوير تقنية خاصة تستطيع التعبير بدقة عن موضوعات مأخوذة أو مستمدة من الطبيعة نفسها. ولذا لا يستغرب القول بأن نهاية عصر النهضة يمكن تأريخها باختفاء الأسلوب التكلفى فى الفن، حيث توقف الفنانون عمداً عن الالتزام بمتطلبات علم التشريح ووحدة المكان فى الأعمال الفنية(١٠).

ويرى هانز بارون Hans Baron أن الإنجاز الكبير لعصر النهضة يتمثل فى النظام الأخلاقى الجديد، وكذا المنظور التاريخى الجديد للأشياء والأحياء، ويضاف إلى

---

(٨) Jacob Burckhardt, The Civilization of the Renaissance in Italy. New York. Paidon Press 1983.

(٩) Federico Chabod, Machiavelli and the Renaissance. New York, Harper & Row 1965.

(١٠) Bernard Berenson, Italian Painters of the Renaissance. Oxford 1930.
Amerigo Restucci (a cura di), L' Architettura civile in Toscana. Il Rinascimento. Banca Monte dei Paschi di Siena S.P.A. 1997.

ذلك دور المواطن العادى فى النشاط الاقتصادى والسياسى(١١). فى حين يعتقد بول أوسكار كريسلر Paul Oskar Kristeller أن النهضة تمخضت عن تعاليم ومبادئ جديدة فيما يتصل بمفهوم الشعر والفلسفة الأخلاقية وفن كتابة التاريخ. إذ تخلقت طرائق ومناهج جديدة للعلم لم تكن معروفة إبان العصور الوسطى(١٢).

حب الكلام

ويكثف يوجينيو جارين Eugenio Garin كل المنجزات النهضوية الأوروبية فى كلمة واحدة هى "فيلولوجيا" Philologia وهى كلمة لها معنيان رئيسيان: الأول ضيق ومحدود أى "فقه اللغة"، أما الثانى فهو أرحب وأعمق ويشمل الدراسات الأدبية واللغوية. أما المعنى الاشتقاقى للكلمة – وهى من أصل إغريقى – فهو "حب الكلام". ويرى جارين أنه عندما يمكن تطبيق مناهج البحث الأدبى واللغوى عن طريق البحث فى الطبيعة عندئذ يتولد منهج جديد هو المنهج العلمى التجريبى مما يوصلنا إلى العلوم الرياضية(١٣).

ورويداً رويداً انضمت الدراسات الديموجرافية والإثنوجرافية إلى ركب تفسير عصر النهضة وتعريفه فأضافت الجديد. لقد جعلت هذه الدراسات من الممكن أن يطرح مثل هذا السؤال على دارسى عصر النهضة: هل يمكن القول بأن عصر النهضة لا يعدو أن يكون استمراراً للعصور الوسطى، كما يستشف من نتائج الدراسات السوسيوتاريخية الاقتصادية ؟ وبالفعل طرحت أسئلة مماثلة أو قريبة من هذا السؤال مثل. هل هناك حقاً حد

---

(١١) Hans Baron, The Crisis of the Early Italian Renaissance. 2nd ed. Princeton University Press 1966.

(١٢) Paul Oskar Kristeller., Renaissance Thought and its sources. Columbia University Press 1979.

(١٣) Eugenio Garin, Science and Civic life in the Italian Renaissance. New York Anchor 1969.

قاطع وفاصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة ؟ وهل يمكن أن يكون هذا الحد الفاصل فى فترة ما أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر كما يصر مؤرخو الأدب والفنون ؟

ومن الأسئلة المطروحة كذلك فى إطار تعريف عصر النهضة هل حقاً تمثل فلورنسه أنموذجاً مثالياً لدويلة نهضوية أوروبية حديثة؟ هناك من يقطعون أنها دون شك لم تكن كذلك. وأن الناس جعلوها تتبوأ هذه المكانة لأنها أنجبت أهم فيلسوف سياسى، هو صاحب أكبر تأثير فى عالم السياسة الأوروبية منذ ظهوره وحتى يومنا هذا فى أغلب الظن، إنه ماكيا فيللى.

مقومات النهضة

ليست الحضارة الغربية الحديثة والمعاصرة إلا استمراراً لمنجزات عصر النهضة. وليست هذه النهضة إلا إحياءً للحضارة الأم أى الحضارة الكلاسيكية، الإغريقية واللاتينية. ذلك أن النهضة الأوروبية لم تكن فى جانبها الروحى سوى إعادة بعث القديم ونفض التراب المتراكم بحكم الزمن على التراث الإغريقى واللاتينى، ومن ثم إعادة استكشاف كنوزه الدفينة. إن قولنا بأن الحضارة الغربية الحديثة أى عالمنا المعاصر هو استمرار لحياة الإغريق والرومان لا يعنى الجانب المادى والتكنولوجى أى العلوم التطبيقية كالطب والفيزياء والكيمياء ...إلخ، والصناعة وما حدث فيها من طفرات، لأن الثورة الصناعية التى بدأت خطواتها الأولى مع عصر النهضة قد قلبت كل الموازين وغيرت كل المعايير وفتحت آفاقاً جديدة لم يسبق للعالم عهد بها. أما إذا كان حديثنا يدور حول الجانب الروحى والفكرى فى حياة الأوروبيين المحدثين والمعاصرين ومعهم بقية البشر فسنجد التأثير الإغريقى اللاتينى ماثلاً فى كل صغيرة وكبيرة.

ويمكن القول بأن إحياء التراث الإغريقى واللاتينى هو الذى أعطى

للحضارة الأوروبية الحديثة السمة التى نعرفها بها. إذ بدون التأثير الروحى لهذا التراث كان من المتوقع أن تكون أكثر بربرية ومادية وأقل فكراً وروحانية وأميل استعداداً للتبدد والتحلل. بل ربما ما استحقت أصلاً لفظ الحضارة نفسه، لأن أوروبا الناهضة التى جمع أباطرتها الثروات الطائلة وحازت دولها الانتصارات الحربية الكاسحة واخترع علماؤها المخترعات الباهرة، كانت ستفقد جلال عظمتها وقيمة انتصاراتها لو لم تبعث الحياة فى تراثها الكلاسيكى، الذى وازن بين الروح والجسد فى بنيان الحضارة الأوروبية الحديثة بداية من عصر النهضة(١٤).

إن الحديث عن دين الحضارة الأوروبية الحديثة للتراث الإغريقى الرومانى، قد يملأ مجلدات كبيرة بأكملها، وبالرغم من أن محاولات تقدير هذا الدين قد بدأت منذ قرون فى أوروبا، إلا أننا مازلنا أبعد مانكون عن إمكانية التقييم الكامل والدقيق له. مازلنا فى المرحلة الابتدائية وتشبه حالتنا حالة ذلك المستكشف الذى ذهب ليستكشف قارة جديدة. فهو يسير فى أغلب الأحوال بأسلوب ارتجالى وعشوائى، فيتخبط هنا وهناك. ربما استطاع أن يكتشف وجود نهر هنا وجبل هناك، وقد يرى السهول والوديان ويتحسس السواحل. ولكنه لايستطيع أن يرسم خريطة شاملة للقارة التى يريد استكشافها، فذلك أمر عسير المنال وأكبر من إمكاناته المحدودة. هكذا حال

---

(١٤) أحمد عتمان : "عودة للكلاسيكية"، مجلة الأزمنة، العدد الأول (نوفمبر – ديسمبر ١٩٨٦) ص٢٢-٣٣.

نفس المؤلف: "نحن والكلاسيكية"، مجلة الأزمنة، العدد الثالث (مارس، ابريل ١٩٨٧)، ص٢٨-٣٣.

نفس المؤلف: "طه حسين ومستقبل الثقافة الكلاسيكية"، العدد التذكارى لطه حسين، كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٩٨، ص٦٨٧-٧٧٠.

الباحثين المنكبين على دراسة التأثير الإغريقى الرومانى على الحضارة الأوروبية الحديثة وبالتالى على عالمنا المعاصر فى كل مكان[١٥].

ولقد ولدت المسيحية فى عالم إغريقى رومانى فاصطدمت به وصارعته، ولكنها فى نفس الوقت أثرت فيه وتأثرت به. وامتزجت الحضارة الإغريقية الرومانية بالمسيحية على نحو مباشر أو غير مباشر، بحيث لا يمكن أن نفصل بينهما فكل منهما ضرورى لفهم الآخر. وإذا كان التراث الإغريقى والرومانى واحياؤه ركناً هاماً من أركان النهضة الأوروبية الحديثة، فإن المسيحية أيضاً بتاريخها الطويل فى أوروبا وقيمها الإنسانية تمثل ركناً لا يقل أهمية من أركان الحضارة الغربية الحديثة. أما فيما يختص بنا أهل الشرق وأرضنا هى مهد الديانات السماوية الثلاث فإن التراث الإغريقى الرومانى يهمنا لاتصاله الوثيق بالديانة اليهودية والمسيحية ولأنه بالإضافة إلى ذلك سيصطدم ويتبادل التأثير والتأثر مع الحضارة العربية الإسلامية فى عز ازدهارها.

ثورة تجاه العالم

يحدد البعض بداية عصر النهضة الأوروبية بعام ١٤٥٣ أى بسقوط القسطنطينية، وفى هذا التحديد شئ من الصحة والتعسف فى آن واحد. أما الصحة فترجع إلى أن بسقوط القسطنطينية فى يد المسلمين كان بمثابة الحدث المزلزل الذى أدى بصفة خاصة إلى هجرة الكثير من علماء أوروبا الشرقية ومفكريها إلى الغرب حاملين معهم بعض المخطوطات الإغريقية، التى لم يكن العالم الغربى على علم بها. أما التعسف فى تحديد عام ١٤٥٣ بداية لعصر

(١٥) راجع: R.R. Bolgar, The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press, reprint 1973.

Idem, (ed.), Classical Influences on Western Thought AD. 1650-1870. Proceedings of an International Conference, Kings College Cambridge. 1977.

النهضة فواضح إذا نحن عرفنا عصر النهضة بأنه عصر انتصار الاتجاه الإنسانى على التفكير المدرسى أو السكولاستيكية Scholasticism، عندما أحدث إحياء الدراسات الكلاسيكية ثورة فى موقف الإنسان تجاه العالم. ولم يتم ذلك بين يوم وليلة كما لا يمكن تحديده بسنة معينة، شأنه فى ذلك شأن مراحل التطور الفكرى والأدبى بصفة عامة.

لم تولد الأفكار التى تميز عصر النهضة الأوروبية إلا بعد فترة طويلة من المخاض والارهاصات. فالمخطوطات اللاتينية المخزونة أو المدفونة فى أديرة العصور الوسطى أخذت وقتاً طويلاً لتشق طريقها إلى دنيا النور والإنتشار. لقد كان الشاعر اللاتينى الغنائى هوراتيوس (٦٥-٨ ق.م.) وسينيكا الفيلسوف (حوالى ٤ ق.م - ٦٥م) والشاعر الكوميدى ترنتيوس (١٩٥/١٨٥-١٥٩ق.م) محل تبجيل وتقديس من قبل كل من وقعت يداه على نسخة من نصوصهم. واحتل ترنتيوس بصفة خاصة المكانة الأولى فى بداية عصر النهضة، والسبب الرئيسى فى ذلك هو نقاء أسلوبه وصفاء لغته اللاتينية[١٦]. ولم يكن أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) مجهولاً بفضل كتابات بؤيثيوس Boethius (حوالى ٤٨٠-٥٢٤م) وترجماته. ومع ذلك حظرت الكنيسة بعض كتب أرسطو خشية أن يلغى المنطق الأرسطىدور التدخل الإلهى فى الأمور الآدمية وسيطرة الدين على الدنيا.

لقد كان منهج التفكير السائد فى العصور الوسطى المتأخرة متاثراً بصورة أساسية بتعاليم توماس الأكوينى Thomas Aquinas وبيتر أبيلارد Peter

---

(١٦) راجع أحمد عتمان: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى. ط٢ دار المعارف القاهرة ١٩٩٥.

نفس المؤلف: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى العصر الفضى. أيجيبتوس القاهرة ١٩٩٠.

Abelard. ويعرف هذا المنهج باسم المدرسية أو السكولاستيكية سالفة الذكر. ويقوم على فكرة طرح سؤال ما ثم تقديم وجهات النظر المؤيدة والمعارضة. وتجرى بعد ذلك عملية الموازنة فيما بينهما. وتقع المشكلة فى أن هذا المنهج الذى ربما لا يكون سيئاً فى حد ذاته إلا أنه ما كان ليقود فى النهاية وفى ظل الملابسات السائدة إلا إلى شئ من التلاعب والتحايل والعقم الذهنى. لقد انشغل اتباع هذا المذهب لوقت طويل بسؤال تافه لا معنى له هو: كم عدد الملائكة الذين يمكن أن يجلسوا فوق رأس الدبوس ؟

بيد أن تزايد عدد الأثرياء الكرماء واسعى الأفق والسخاء فى إيطاليا إبان القرنين الثانى عشر والثالث عشر ولد إهتماماً بجمع العاديات الأثرية التى كانت تنتشر فى كل مكان من تلك البلاد التى عاش عليها الرومان. والدليل على تزايد الإهتمام بالآثار القديمة هو القانون الذى صدر عن مجلس الشيوخ عام ١١٦٢ وشرع عقوبة الموت حكماً على كل من يتعرض بالأذى لأى عامود أثرى رومانى أو ما إلى ذلك من آثار. ومن الطبيعى أن ينجم عن هذا الاهتمام بالعاديات والآثار القديمة التفكير فى التنقيب عن النصوص الأدبية والتاريخية القديمة بهدف قراءتها ودراستها. وهذا الاهتمام بآثار الوثنيين يدل على أن ارهاصات النهضة قد بدأت فعلاً.

يقول كريستوفر كيرنز Christopher Cairns إنه منذ عام ١٣٠٠ بدأ دانتى الليجيرى Dante Alighieri (١٢٦٥-١٣٢١) يتقدم فى مؤلفه الضخم "الكوميديا الإلهية" *Commedia Divina* من غابة الظلام إلى المطهر والجنة مروراً بالجحيم. وفى هذا العمل الخالد ولدت اللغة الإيطالية كوسيلة للتعبير الأدبى الجاد وأخذت إيطاليا أولى خطواتها العملاقة للانعتاق من ظلمات العصور الوسطى لتحتل مكاناً قيادياً ورائداً فى مسيرة النهضة الأوروبية. جدير بالذكر أن مرشد دانتى فى العالم الآخر هو أمير الشعر اللاتينى فرجيليوس.

وإذا كان دانتى قد أعطى إيطاليا البنيـان الرصـين لضميرهـا الأخلاقـى والدينـى فإن بترارك Francesco Petrarca (١٣٠٤-١٣٧٤) هو الذى منح إيطاليا الريادة بلا منازع فى مجال الشعر الغنائى والغزلى. وعندما مات دانتى عام ١٣٢١ كان بترارك فى السابعة عشر من عمره. كانت لدانتى رؤيته بالنسبة لفكرة العدالة من منظور دينى ودنيوى. وهذا ما مهد الطريق أمام بترارك ورؤيته للإنسان فى صراعه مع نفسه. كانت رؤية دانتى لإيطاليا تجمع بين البابا والإمبراطور وتلك كانت السمة العامة للقرن الثالث عشر. أما رؤية بترارك فهى تمثل القرن الرابع عشر الذى يعتبر جسر العبور إلى النهضة الحقيقية. ومن بين أناشيد بترارك السياسية Canzoni أغنية بعنوان "إيطاليا الخاصة بى" *Italia mia* (CXXVIII) رددها الناس كثيراً فى القرن التاسع عشر ولا يزالون يرددونها حتى اليوم فى أوقات الأزمات.

ويقال إن بترارك كان أول عالم جمع الكتب وأنشأ المكتبات وناضل من أجل الحفاظ على المخطوطات، وكدس فى حوزته كميات ضخمة من العملات القديمة. ومن قبله كان دانتى قد كرس نفسه وحياته للدراسة محاولاً عقد الصلح بين ما يمكن أن يكتشفه من نصوص القدامى من جهة وعقيدته المسيحية التى آمن بها إيماناً عميقاً من جهة أخرى. ولقد كان بترارك ودانتى وبوكاشيو Giovanni Boccaccio (١٣١٣-١٣٧٥) يكتبون أعمالهم باللغة الإيطالية الوليدة، يمثل بوكاشيو المرآة الواقعية للقرن الرابع عشر أو الكوميديا الإنسانية *Commedia umana* فى مقابل الكوميديا الإلهية الدانتية. إنه سيد السرد الروائى فى مؤلفه "العشرة أيام" Decameron المتأثر بألف ليلة وليلة وصاحب التأثير الضخم فى الرواية الأوروبية ويتجلى ذلك فى مؤلف بلزاك "الكوميديا الإنسانية" *Comedie Humaine.*

وفى عام ١٣٤٩ كتب بترارك مسرحية "فيلولوجيا" (Philologia) التى ضاعت ولم تصل إلينا. وبعد ذلك بفترة وجيزة كتب بيير باولو فيرجيريو Pier Paolo Vergerio (١٣٧٠-١٤٤٤) مسرحية "باولوس" (Paulus)

التى وصلت إلينا وتعد أقدم كوميدية إيطالية موجودة، وإن كانت مكتوبة باللغة اللاتينية فى مدينة بولونيا عام ١٣٨٩ على الأرجح. وتدور هذه المسرحية حول الحياة الجامعية وتشيع فيها روح السخرية والتحرر. وهى لا تدين بالشئ الكثير للمسرحيات الكلاسيكية، ولو أنها فى الظاهر تتشابه مع مسرحيات ترنتيوس.

ويكتسب بترارك أحياناً لقب "أبو الإنسانية" وذلك بسبب اهتمامه بالحضارات القديمة واستخدامه اللغة الإيطالية الدارجة فى كتاباته، هذا بالرغم من أن بترارك لا يعرف شيئاً عن أرسطو !

ويعد ليونى باتيستا ألبيرتى Leone Battista Alberti (١٤٠٤-١٤٧٢) الأنموذج الحقيقى لرجل عصر النهضة، لأنه يحدد بوضوح جوهر الاتجاه الإنسانى الجديد حيث قال فيما قال "الناس هم أنفسهم مصدر سعادتهم وتعاستهم". وهذه مقولة تذكرنا بمقولة مشابهة قالها السوفسطائيون إبان القرن الخامس ق.م فى أثينا ألا وهى "الإنسان مقياس كل شئ". وإذا كان السوفسطائيون بتلك المقولة ومثيلاتها قد فجروا ثورة فكرية فى أثينا القرن الخامس ق.م فإن مقولة باتيستا فى إيطاليا القرن الخامس عشر تشكل مبدأ فلسفيا ثورياً فى عالم لم يكن يعرف سوى النظام المحكم والقواعد الثابتة والمعتقدات التقليدية الموروثة من العصور الوسطى. لقد أنكر أتباع السكولاستيكية أن الحقيقة الإلهية مستقلة، لأنها أسمى وأعلى من الحقيقة الفلسفية، وبالتالى أنكروا أن الحقيقة الفلسفية هى منهج التفكير الوحيد الذى يخضع لمنطق الإنسان وعقله. أما أصحاب الفكر الجديد أمثال باتيستا فقد حولوا المسار من التفكير فى الخلود السماوى إلى التركيز على ما هو حولنا فى دنيانا الحالية على ظهر الأرض. فانتشرت فكرة أن الإنسان يستطيع أن

يفعل كل شئ فليس هناك ما هو محال[١٧].

روح الانتهــازية

ومن هذا المنطلق قامت الاستكشافات الكبيرة للعالم الجديد وظهرت الاختراعات الهائلة، وصدح صوت الموسيقى الرائعة وانطلق شيطان الفن الخالد والأدب الرقيع يعربد فى آفاق الإبداع الخلاق. ولقد أدى اختفاء -أو على الأقل تناقص- الخوف من عقاب الآخرة إلى التحرر أو قل إن شئت الخلاعة وروح الانتهازية والزيف السياسى وانتشرت فضائح الزنا وتفشت جرائم القتل. ولقد انعكس كل ذلك بسلبياته وإيجابياته فى الدراما -وهى دائماً مرآة المجتمع فى أى عصر- فظهرت فيها الصور المتناقضة والألوان المتنافرة. لقد كانت دراما القرون الوسطى مرآة تعكس عالم الفضيلة والأخلاقيات، الأسرار والمعجزات، أما الآن فقد أصبحت مرآة الإنسان نفسه بما فيه من خير وشر.

ولقد سر أهل عصر النهضة أيما سرور وهم يشاهدون مآسى وهزليات الرجل العادى والمرأة العادية، ولم يقصروا اهتمامهم على كل ما هو فاضل وخير فقط. لقد بحثوا عن الأبطال من ناحية، ولكنهم لم يهملوا الأفراد العاديين من ناحية أخرى. صفوة القول إن الدراما أصبحت فى أيديهم دنيوية بصفة كاملة وابتعدت عن الدين والتزمت. وهكذا فإن مسرح عصر النهضة قد وضع اللبنة الأولى فى بناء صرح مسرحنا الحديث والمعاصر.

---

(١٧) John Stephens, The Italian Renaissance: The origins of Intelleclual and Artistic Change Before the Reformation. Longman 1990 (reprint 1991).
Eric Cochrane–Julius Kirshner (eds.), The Renaissance. Chicago and London 1986.
وقارن: لويس عوض، ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية، مركز الأهرام للترجمة والنشر. القاهرة ١٩٧٨.

ومن عجائب الصدف التاريخية الرائعة أن تدفق علماء الشرق وفقهاء بيزنطة (القسطنطينية) إلى إيطاليا بعد عام ١٤٥٣ قد واكب اختراع المطبعة على يد جوتينبرج Gutenberg (حوالى ١٤٠٠-١٤٦٧) وتطويرها. ذلك أن هذا الإختراع كان يعنى أن الروائع الإغريقية واللاتينية يمكن أن تدرس من جديد، وأنها قد وجدت الطريق لكسر احتكار الصفوة لها فى سبيل الانتشار والشعبية. فلم يعد الشراء هو الوسيلة الوحيدة للحصول على هذه النصوص واقتنائها. لقد انتشرت هذه النصوص بفضل اختراع فن الطباعة واتسعت رقعة قراءتها ودراستها. ومن الآن فصاعداً ستنهال الطبعات المحققة والدراسات المدققة حول هذه النصوص. لقد نشر جيورجيو فالا Giorgio Valla ترجمة لاتينية كاملة لكتاب "فن الشعر" لأرسطو فى فينيسيا عام ١٤٩٥. كما نشر النص الإغريقى الأصلى على يد ألدوس Aldus عام ١٥٠٨. وظهرت ترجمة إيطالية قام بها برناردو سينى Bernardo Segne عام ١٥٤٩. وتميز القرن السادس عشر بفيض متدفق من الدراسات الأدبية عن فن المسرح وكذا التعليقات على نص أرسطو وهوراتيوس حول فن الشعر. وظهرت كذلك المقدمات النقدية الوافية والمهمة فى طبعات بعض المسرحيات. وبدأ الدارسون يكتبون بعض الأبحاث الاجتهادية القائمة على الاستنباط من الكتب القديمة. وتفاوتت مثل هذه الدراسات النقدية فيما بينها من حيث الأصالة أو الاعتماد على الدراسات القديمة وإعادة صياغتها.

وبعد كتاب دانيلو Daniello "فن الشعر" (La Poetica) المنشور عام ١٥٣٦ هو أول هذه الدراسات المستنبطة. ولكن أعظم المؤلفات تأثيراً هى التى جاءت بعد ذلك مثل كتاب مينتورنو Antonio Minturno عن الشاعر De Poeta. وله كتاب آخر بعنوان "فن الشعر التوسكانى" "Ars Poetica toscana" ١٥٦٣. ثم مؤلفات سكاليجر Julius C. Scaliger (١٥٤٠-١٦٠٩) وجيرالدى

G.Battista Giraldi والمشهور بلقب إلشينثيو Il Cinthio (١٥٠٤-١٥٧٣) وتريسينو Trissino (١٤٧٨-١٥٥٠) وكاستيلفيترو Ludovico Castelvetro الذى نفى فى كتابه "فن الشعر" "Poetica" ١٥٧٠ أى محاولة فى الشعر لاستكشاف حقيقة الطبيعة وذهب إلى حد إنكار أى هدف أخلاقى مباشر للشعر. ولقد حاولت أغلب هذه الدراسات أن تدمج آراء هوراتيوس وأرسطو، إلا أن مينتورنو بصفة خاصة ركز على أن التراجيديا لا تحفل إلا بالأمجاد والأمر الجلل من الأحداث، فى مقابل "الممتع المفيد" فى الكوميديا.

وقال سكاليجر إن الأحداث المرعبة هى موضوع التراجيديا، بما فى ذلك ظهور الأرواح والأشباح. وقال كذلك إن الكوميديا ينبغى أن "تعلم وتؤثر وتمتع". وركز إلشينثيو على فخامة مسرحيات سينيكا بوصفها الأنموذج الكلاسيكى الذى يتضمن الكثير من الحكم والأمثال. وأصر إلشينثيو أيضاً على ضرورة تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول. أما تريسينو فقد كان بسيطاً وواضحاً عندما قال إن الحدث التراجيدى ينبغى أن يستمر يوماً واحداً أى دورة شمسية واحدة أو أكثر من ذلك بقليل. وقال كاستيلفيترو إن زمن الحدث التراجيدى ينبغى ألا يزيد عن إثنتى عشرة ساعة فقط أى نهار يوم واحد. ولقد أصبحت مثل هذه الآراء النقدية قانوناً مقدساً لأجيال عدة من كتاب المسرح فى عصر النهضة. كان مسرح الفترة المبكرة من عصر النهضة يضم طرازين متميزين. الطراز الأول هو مسرح الصفوة أو المسرح الرسمى إن صحت التسمية. وهو المسرح الذى أقامه الإنسانيون والمثقفون فى قصور الأثرياء وتحت رعايتهم. أما الطراز الثانى فهو المسرح الشعبى أو كوميديا دى لارتى أى مسرح الحرفة أو الفن أو حتى مسرح المحترفين.

أما المظلة العامة التى تضم هذين الطرازين معاً فهى السمة المشتركة بينهما ونعنى سمة الدنيوية، أى أنهما غير مرتبطين بالدين أو الكنيسة فى قليل أو كثير. فالروح الدنيوية التى انبعثت فى عصر النهضة أعطت دفعة قوية

للأشكال الدرامية غير الدينية.

كان من الطبيعى أن تولد النهضة فى إيطاليا وارثة التراث الكلاسيكى فى حين تخلفت شريكتها الأساسية فى هذا التراث أى بلاد اليونان لأنها كانت ترزح تحت نير الاستعمار التركى. فى إيطاليا إذن بذرت بذور النهضة فى كافة مجالات الفنون والآداب والعلوم ولكن الثمار أينعت خارج إيطاليا.

ولا يسعنا فى نهاية هذه المقدمة البسيطة إلا أن نتوجه بالشكر لكل من مد لنا يد العون فى أثناء العمل المضنى بهذا الكتاب ونخص بالذكر أ.د. ليلى عنان وأ.د. مصطفى ماهر وأ.د. سليمان العطار.

أما القارئ العربى المهتم بشئون المسرح والمهموم بقضايا النهضة فى بلادنا فإليه أتوجه بشكر خاص لأنه كان فى ذهنى ومخيلتى طوال الوقت وفى كل سطر من هذا الكتاب الذى أتمنى أن يجد فيه ما يحفزه إلى مزيد من الطموح حتى تتحقق آمال النهضة فى العقود الأولى من القرن القادم.

والله ولى التوفيـــق

أحمد عتمان

٦ أكتوبر ١٩٩٩

الباب الأول

الكلاسيكية فى مسرح عصر النهضة الأوروبية

"كم هو حزين أن العالم قد أصابته الشيخوخة مبكراً"

تورکواتو تاسو

"إن كل ذرة فى الكون
تتحرك بدافع خاص من السماء؟
ربما أطربنى اليوم
ما كرهته بالأمس، وقد أكره غداً
مايطربنى اليوم
كل شئ يتغير، هذا جوهر الدنيا
وجوهرنا نحن الذين نحيا فيها"

كالديرون

"أى سقراط المقدس صل من أجلنا"

إرازموس

الفصل الأول

بذور النهضة فى المسرح الإيطالى

تمهيد

فى إيطاليا إذن تطورت الأشكال الأدبية والدرامية[1] إلى ما أصبح ذا تأثير خالد تعدى حدود إيطاليا. ومن الملاحظ أن الخط الفاصل بين المسرح الرسمى أو الثقافى والمسرح الشعبى كان أكثر وضوحا فى إيطاليا عن غيرها من البلدان الأوروبية. ومن السهل أن نرى فى المسرح الشعبى الإيطالى استمرارا لتراث الميموس[2] الذى يضرب بجذوره فى أعماق التاريخ المسرحى القديم الإغريقى والرومانى. إلا أن أصول هذا المسرح موطن خلاف بين الباحثين وسنعود لدراستها. ولنتحدث الآن عن المسرح الرسمى أو مسرح الصفوة (Elite) والذى كانت عروضه بمثابة عروض خاصة للتسلية والمتعة أو للاحتفالات بمناسبات معينة. ولقد رعى هذا المسرح وتعهده بالعناية النبلاء والأثرياء مثل آل ميديتشى (Medici) وغيرهم. ولقد كان مسرح الأقلية، ولكنه على أية حال أسهم فى إثراء المسرح الإيطالى بفاعلية. وما يهمنا الآن هو أن نؤكد على حقيقة أن مسرح النهضة فى إيطاليا -وغيرها من البلدان الأوروبية- هو حاصل جمع هذين الطرازين المسرحيين المختلفين عن بعضهما البعض والمتشابكين فى بعض عناصرهما أيضا.

---

(١) سبق أن تناولنا هذا الموضوع "بذور النهضة فى المسرح الإيطالى" فى سلسلة مقالات بمجلة "القاهرة" الأسبوعية، عدد ٤٩-٥٧ ، ١٩٨٥-١٩٨٦.

(٢) الميموس mimus هو فن التمثيل الإيمائى ازدهر فى العصر الهيللينستى واستمر فى روما راجع:
B.G. Mandelaras, hoi Mimoi tou Heronda, 2nd ed. Kardamitsa, Athens 1986.
سيد أحمد صادق: دراسة تحليلية لفن الميمية فى العصر السكندرى، رسالة ماجستير، جامعة القاهرة ١٩٨٢

ولا يسعنا إلا نقر حقيقة هامة قد تبدو مثبطة للعزم لمن لا يحفل إلا بالقمم الشامخة ويهمل الوديان والنهيرات الصغيرة، ونعنى أن المسرح الإيطالى فى عصر النهضة لم يقدم للتاريخ والأجيال التالية نصوصاً مسرحية ناضجة أو رائعة إلا فيما ندر. فقليلة هى المخطوطات التى عاشت بعد عرضها على خشبة المسرح للمرة الأولى. وفى هذا الصدد ينبغى أن نتذكر عدم وجود نصوص خطية مكتوبة لمسرحيات الكوميديا ديلارتى. لقد كان مسرحا إرتجاليا يستخدم أنماطا من الشخصيات المعروفة ومواقف تقليدية متعارف عليها. أما المسرح الرسمى فقد استخدم نصوصا مكتوبة متباينة فى طابعها، فهى إما ترجمات للروائع الإغريقية اللاتينية، وإما مؤلفات على نمط هذه الروائع أو أنها نتاج أصيل. وسنحاول أن نتكلم عن هذه الفنون المسرحية كل على حدة .

تراجيديا المثقفين

ينبغى أن نعود إلى الجذور الأولى لمسرح النهضة فى إيطاليا ولو بإشارة طفيفة. وتقع هذه الجذور فى القرن الثالث عشر، وتضم محاولات كل من ألبرتينوموساتو **Albertino Mussato** (١٢٦١-١٣٢٩) وجيوفانى مانزينى **Giovanni Manzini** (ازدهر حوالى عام ١٣٨٧) ولاوديفيو دى نوبيلى **Laudivio de Nobili** (ازدهر حوالى عام ١٤٦٤). لقد شارك هؤلاء بوكاشيو[٣] فى مفهومه عن التراجيديا، على أساس أنها تدور حول سقوط الأمراء. وحاولوا أن يكتبوا مسرحياتهم عن أسر معينة مقلدين سينيكا، ولكنهم افتقدوا الحبكة الكلاسيكية المحكمة، كما أنهم استخدموا اللغة اللاتينية لا الإيطالية. ومن ثم فهم لا ينتمون إلى مسرح النهضة وإنما مهدوا له فقط.

---

(٣) عن بوكاشيو راجع:

Carlo Salinari, Profilo Storico della Letteratura Italiana dalle Origine al Giorni Nostri. Giunti Gruppo Editoriale Marzocco. Firenze 1991, pp. 151-174.

وقارن: **H. Mahmoud Hussein Hamouda, Le mille e una notte e il Decameron. Studio comparato e traduzione di 10 novelle di Boccaccio. Facoltà di Al Alson Università di Ain Shams. Il Cairo 1997.**

وفى عام ١٤٧٢ أحدث بوليتسيانو Poliziano (١٤٥٤-١٤٩١) تغييرا جذريا فى المسرح الدينى عندما استغل أسلوبه المميز لصياغة مسرحية عن أسطورة أورفيوس (La Favola d'Orfeo) المكتوبة باللغة الإيطالية الدارجة والتى سنتحدث عنها فى إطار نشأة المسرحية الرعوية والأوبرا. وهى المسرحية التى بعد حوالى ثلاث وعشرين عاما أعاد صياغتها مؤلف مجهول وأعطاها عنوان "مأساة أورفيوس" (Orphei tragedia). هذا مع أن بعض الدارسين يعتقدون أن أول تراجيدية إيطالية مكتوبة باللغة العامية هى تلك التى تحمل عنوان "فيلوستراتو وبانفيلى" (Filostrato e Panfile)، وظهرت عام ١٤٩٩ ومؤلفها هو أنطونيو كامينيللى Antonio Caminelli الملقب بـ Il Pistoia (١٤٣٦-١٥٠٢)، ولقد أخذ موضوع هذه المأساة من قصة بوكاشيو عن تانكريد Tancred وجيسموند Gismond، إلا أنه يلاحظ أن أنطونيو كامينيللى وخليفته جاليوتو ديل كاريتو Galeotto del Caretto (١٤٩٧-١٥٣٠) لم يستطيعا التخلص من أسلوب العصور الوسطى القديم.

ولكن مسرحية "سوفونيسبا" (Sofonisba) التى عرضت عام ١٥٢٤ تعد أول مأساة إيطالية تتصل اتصالا مباشرا بالتراجيديا الإغريقية، لقد كتب هذه المسرحية جيان جيورجيو تريسينو Gian Giorgio Trissino (١٤٧٨-١٥٥٠) وأخذ مادتها من المؤرخ اللاتينى ليفيوس (٥٩ق.م- ١٧م). وهى تتناول قصة سوفونيسبا بنت هاسدروبال القائد القرطاجنى. كانت قد تزوجت من سيفاكس ملك نوميديا (الجزائر الآن) وأثرت فيه وجعلته يتحلل من تحالفه مع الرومان إبان الحرب البونية الثانية. ولكن سيفاكس أسر على يد ماسينيسا الأمير النوميدى المتحالف مع روما. ووقعت سوفونيسبا نفسها أسيرة تحت سطوته، ولكن ماسينيسا عشقها وصمم على أن يتزوجها. وكان القائد الرومانى سكيبيو أفريكانوس يخشى أن تؤثر هذه الفتاة على حليفه ماسينيسا كما أثرت من قبل على سيفاكس فطلب إرسالها إلى روما كأسيرة. ولكى ينقذها ماسينيسا من هذا المصير لم يجد أمامه وسيلة سوى أن يقدم إليها السم فشربته دون تردد. والجدير بالذكر هنا أن كلاً من جون مارستون John Marston (١٦٠٦) وناثانيل لى Nathaniel Lee (١٦٧٦)

وكورنى Corneille (١٦٦٣) وجيمس تومسون James Thompson (١٧٢٠) قد كتبوا تراجيديات عن سوفونيسبا متأثرين بالعمل الرائد لهذا المؤلف الإيطالى تريسينو.

ويلاحظ أن مسرحية تريسينو "سوفونيسبا" قد تمتعت بوحدة الزمان، واستخدمت أسلوب السرد فى بعض مواطنها وبها جوقة واتبعت نظام التقسيم إلى فصول. ولقد أخذت من النماذج الكلاسيكية القديمة الشكل لا الجوهر. ومن ثم فإنها فى حد ذاتها ليست ذات قيمة أدبية كبيرة، ولكنها فى زمانها تعد علامة بارزة فى تاريخ مسرح النهضة، لأنها فتحت الباب وأرست حجر الأساس[٤].

ولقد حفزت محاولة تريسينو المؤلف جيوفانى روشيلاى Giovanni Rucellai (١٤٧٥-١٥٢٥) لكى يستغل مادة قوطية فى كتابة مأساته "روسموندا" (Rosmunda) عام ١٥١٦، كما استخدم الأسطورة الإغريقية فى مأساته "أوريست" (Oreste). وفى منتصف القرن السادس عشر واجه جيامباتيستا جيرالدى Giambatista Giraldi الملقب إلـ شينثيو Il Cinthio (١٥٠٤-١٥٧٣) هذا الموقف بأسلوب نظرى وعملى. فبعد أن أشبع جمهوره ببشاعة العنف وأعمال القتل الفظيعة والموروثة عن سينيكا[٥] والمبالغ فيها، لاسيما فى مسرحية "أوربيكى" Orbecche عام ١٥٤١ بدأ جيرالدى يتخذ طريقه الخاص ويتميز بأسلوبه المنفرد. ففى مسرحيتيه "ديدو" (Dido) و "كليوباترا" (Cleopatra) نجد تأثير سينيكا أقل وضوحا من تأثيره فى المسرحية السابقة. ولكن هاتين المسرحيتين لم تبتعدا تماماً عن الوظيفة الأخلاقية للتراجيديا. وإمتلأتا مثل مسرحيات سينيكا بالجمل القصيرة التى تجرى على الألسنة مجرى الأمثال (sententiae)[٦]. وفى مسرحيته (L'Atile) عام

---

(٤) A.J. Krailsheimer (ed.), The Continental Renaissance 1500-1600. Penguin Books. 1971. pp. 247-251.

(٥) سنتناول هذا الموضوع فى الباب الثانى.

(٦) عن سمات مسرح سينيكا وأسلوبه اللغوى راجع:

أحمد عتمان: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى – العصر الفضى. ص١١٤-١٣٣.

ترجمة نفس المؤلف: سينيكا، "هرقل فوق جبل أويتا"، سلسلة من المسرح العالمى الكويتية، عدد رقم ١٣٨ (مارس ١٩٨١)، المقدمة ص ١-١٠٥

١٥٤٣ قدم جيرالدى مسرحية مأخوذة من قصص العصور القديمة ومن قصص مؤلفه هو "المائة أسطورة" Eccatomiti. وكانت شخصياته من النبلاء وليسوا ملوكا بالضرورة. ولقد قدم تنازلا لإرضاء الجمهور وهو أنه جعل النهاية سعيدة. وكل ذلك يؤكد أن المؤلف تحرر من مبادئ أرسطو، ولكنه للأسف لم يستفد كثيرا بهذه الحرية التى انتزعها لنفسه. لقد كانت طريقة جيرالدى فى العمل سمة عامة تميز أهل عصره، فهو يستمد مادة مسرحياته من مصادر مختلفة ومتنوعة أغلبها قديم جدا، ويصبها فى قالب الأصول الأرسطية للدراما. ولكنه جدد بتحرره عن هذه الأصول بعض الشئ، مما أفقده على أية حال قدراً كبيراً من الدرامية. لقد فتح جيرالدى الطريق أمام كتاب المسرح الإنجليزى فيما بعد لكى يتصلوا بمصادر الروايات البطولية والمواقف الرومانسية، وذلك لأنه وسع فى معنى العاطفة والمعاناة ليشملا جنبا إلى جنب التراجيديا والتراجيكوميديا. وأدت محاولات جيرالدى من ناحية أخرى إلى تدعيم النموذج الكلاسيكى الجديد الذى قدمته الدراما الإيطالية. إذ تحلل بعض الشئ من التزمت والالتزام بتقليد الجوقة الكلاسيكية، كما أنه عالج الشخصيات النسائية بالكثير من التعاطف، وراعى العدالة الشعرية بدقة متناهية. صفوة القول إننا يمكن أن نتخذ مسرحيات جيرالدى ونظرته للتراجيديا كأضواء تبشر بشروق فجر مسرح عصر النهضة. وإذا كان هدفه أن يعطى للتراجيديا شيوعاً أكبر وجمهوراً أعرض فإنه ينبغى الإعتراف له بالنجاح فى تحقيق هذا الطموح.

وفى عام ١٥٤٦ كتب بيترو أريتينو Pietro Aretino (١٤٩٢-١٥٥٦) مسرحية "اوراتسيو" (Orazio) التى تكتسب أهمية خاصة لأنها تحاول إحياء مجد روما القديمة. ومن بين المسرحيات المليئة بمناظر الرعب والدم المحببة لدى أهل عصر النهضة تبرز مسرحية كاناتشى (Canace) التى كتبها عام ١٥٤٣ سبيرونى سبيرونى Sperone Speroni (١٥٠٠-١٥٨٨). ومع أن هذه المسرحية مليئة بالصدمات المرعبة إلا أنها لاقت من يدافع عنها فى الحقيقة. لقد إستمر الهجوم عليها والدفاع عنها على ضوء مبادئ أرسطو ردحا طويلا من الزمن. وقد خلف سبيرونى فى الميل نحو مناظر الرعب كل من لويجى جروتو Luigi Groto (١٥٤١-١٥٨٦) ولود وفيكو دولشى Lodovico Dolce

(١٥٠٨-١٥٦٨) ولقد خاض هذان الكاتبان فى بحار من الدم.

ويمكن أن نقول عن تراجيديا القرن السادس عشر فى إيطاليا بصفة عامة إنها وجهت عناية فائقة للحبكة الدرامية ورسم الصراع الداخلى. إن تراجيديا عصر النهضة الإيطالية قد تمتعت بمزايا ليست هينة ولعل أهمها القصص الجيدة، والنماذج الكلاسيكية المتازة والصقل بالإضافة إلى النقد البناء والممارسة المفيدة. ولكن كان ينقصها ما هو أهم من ذلك، ونعنى انطلاقة الخيال. وفى الحقيقة تكاد عيوبها تضارع محاسنها(٧).

المسرحية الرعوية والأوبرا

كم كان رائعاً أن يولد طفل جديد يضاف إلى أبناء المسرح الإغريقى وأحفاده فى عصر النهضة ! إننا نعنى المسرحية الرعوية التى تعد إلى حد ما دراما تهريبية، فأحداثها تقع دائماً فى العصر الذهبى الخيالى، أى على أرض أركاديا Arcadia الأسطورية. أما شخوصها فهم الرعاة والجنيات وعرائس البحر. ولقد إنبثقت المسرحية الرعوية من عشق أهل عصر النهضة للحياة الريفية البسيطة والوديعة. وكلما تعقدت حياة أهل هذا العصر إزدادوا إقبالاً على المسرح الرعوى الذى حظى بشعبية واسعة، لأنه يقدم لهم ما يفتقدونه فى حياتهم الفعلية. ومع ذلك فلا يمكن أن ننكر حقيقة أن المسرح الرعوى يهدف أيضاً إلى إحياء رعويات كل من الشاعر السكندرى مبدع الشعر الرعوى أى ثيوكريتوس وأمير الشعر اللاتينى فرجيليوس.

ومع أن بعض المسرحيات التى تنطبق عليها صفة الرعوية قد عرضت قبل عام ١٥٧٣، إلا أن تلك المسرحيات لم ترق إلى المستوى الفنى اللائق. ولعل أهم علامة بارزة كما يقول جوارينى نفسه – الذى سنتحدث عنه – هى مسرحية "القربان" (Il Sacrifizio) التى ألفها أجوستينو دى بيكارى Agostino de Beccari المتوفى عام

(٧) Krailsheimer (ed.), op. cit., pp. 247-251.

١٥٩٠. أما المسرحية فقد عرضت فى فبراير ١٥٥٤. والمشهد هو أركاديا والممثلون من الرعاة. إراستو يعشق كاللينومى التى نذرت عذريتها وطهارتها لربة الصيد ديانا. وهناك أكثر من قصة حب أخرى، أهمها قصة توريكو الذى يحب ستيللينيا والأخيرة تهيم بإراستو. وتظل هى ومن يعشقها بلا أمل، فمحبوب كل منهما مشغول بحبيب آخر. ويلجأ العشاق للسحر الذى يعيد ترتيب الأشياء لمساعدة كاهن الإله بان. والمسرحية إلى جانب ذلك تضم شخصية ساتيروس الأسطورية وهو من أتباع ديونيسوس، ويحاول الإستيلاء على كل العذارى فى المسرحية.

ثم جاءت مسرحية توركواتو تاسو Torquato Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥) وعنوانها "لا أمينتا" (L'Aminta) وعرضت فى فبراير عام ١٥٧٣ ببلاط فيرارا، ففتحت بروعتها واتقانها الفنى عصراً جديداً للمسرح الرعوى. إذ تلتها عدة مسرحيات إتخذتها أنموذجا وقلدتها. وتحكى هذه المسرحية قصة الراعى أمينتا الذى أحب سيلفيا (Sylvia) الجميلة. وكانت هذه الفتاة تكرس حياتها لربة الصيد والعفة ديانا، ولكن الساتيروس الشهوانى كان يلاحقها حتى أمسك بها وربطها إلى جذع شجرة. وبعد أن أنقذها أمينتا من هذا المصير التعس أصيب باليأس والإحباط لأن سيلفيا صدته ولم تكترث بحبه. وحاول العاشق المحبط أمينتا أن ينتحر وخاب سعيه، فهذا ما لم يقع بالفعل، لأن الحب فى النهاية لابد وأن ينتصر. وفى هذه المسرحية يتغنى تاسو بالعصر الذهبى، فهذه إحدى الشخصيات تقول "كم هو حزين أن العالم قد اصابته الشيخوخة مبكراً!"[٨].

ولا أدل على نجاح مسرحية تاسو من أنها قد طبعت مائتى مرة حتى الآن، وترجمت إلى عدة لغات. وعندما نظم شكسبير نفسه مسرحية "كما تهواها" نهل من هذه المسرحية الإيطالية الرعوية.

ومن بين المسرحيات الإيطالية الرعوية الأخرى تبرز مسرحية "الراعى الأمين" (Il Pastor Fido) للمؤلف باتيستا جوارينى Battista Guarini (١٥٣٨-١٦١٢).

---

(٨) نفس المرجع السابق.

وهى بحق أروع المسرحيات الرعوية قاطبة. كان مؤلفها قد بدأ فيها عام ١٥٦٩ ولم تنشر إلا عام ١٥٩٠ وعرضت لأول مرة عام ١٥٩٨ فى مانتوا بفخامة ظاهرة ونجاح منقطع النظير. وهى تجمع بين التراجيديا والكوميديا إلى جانب الملمح الرئيسى وهو الرعوية. وتعد مع "أمينتا" الإنجاز الحقيقى للمسرح الإيطالى الرعوى. ولقد طبعت وترجمت عدة مرات، ومارست تأثيراً ضخماً على الأدب الرعوى والرومانسى فى إنجلترا وفرنسا إبان القرن السابع عشر. وعرضت فى إنجلترا بترجمة إنجليزية عام ١٦٠١، وبترجمة لاتينية فى جامعة كمبريدج عام ١٦٠٥.

وجدير بالذكر أن تاسو قد فقد عقله فى أواخر أيامه (ولجوته مسرحية فى ذلك سنتحدث عنها فى الفصل الرابع) أما جوارينى فقد إعتزل الحياة قبل أن يموت.

وطبقا لما يقوله نقاد عصر النهضة أنفسهم فإن المسرحية الرعوية قد شدت البساط من تحت أقدام التراجيديا، التى كانت تتسم بالصرامة والجمود. لقد كانت إذن المسرحية الرعوية حين ظهرت كالسينما فى عصرنا الحالى. فالفن الأخير أيضاً أخذ الكثير من جمهور المسرح وشعبيته. ولقد زاد من التفاف أهل عصر النهضة حول المسرحية الرعوية أنها كانت وسيلة مستخدمة للتسلية ولا سيما فى القصور، ولأنها من نتاج هذا العصر فقد أشبعت غرور الناس فى عصر النهضة وجعلتهم يحسون إلى حد ما بقدرتهم على الخلق والابتكار. ومن أروع المسرحيات الرعوية فى الجيل التالى نذكر مسرحية "أصدقاء سيروس" Filli De Sciro المعروضة عام ١٦٠٧ فى فيرارا للمؤلف جويدوبالدو بوناريللى Guidobaldo Della Rovere Bonarelli (١٥٦٣-١٦٠٨). ولقد ترجمت إلى اللغة اللاتينية بواسطة صمويل بروك Samuel Brooke بجامعة كمبريدج وعرضت فى ٢ مارس سنة ١٦١٣. وبعد ذلك بعشرين سنة ترجمت إلى اللغة الإنجليزية، ثم ترجمها جلبرت تالبوت Gilbert Talbot مرة أخرى وعرضت فى لندن عام ١٦٥٧ ولا زالت الترجمة الثانية مخطوطا.

ويفضل المعجبون بالمسرحية الرعوية أن يعتبروها شكلا ثالثا للدراما. ولكنها لا تكاد تقف فى مستوى الكوميديا من الناحية الفنية، وإن كانت قد أسهمت فى ظهور الميلودراما التى جاءت نتاجا للقرن السابع عشر. يضاف إلى ذلك أن "الأوبرا" تتصل بالمسرحية الرعوية لسبب بسيط هو فخامة عروضها والجو المحيط بها. ومع أن التغنى ببعض الأبيات كان معروفا فى بعض مسرحيات العصور الوسطى، إلا أن الباحثين يعودون بنشأة الأوبرا إلى بوليتسيانو Politiano (أو Angelo Ambrogini Poliziano ١٤٥٤-١٤٩١). ولقد كان هذا المؤلف يعيش فى ظل حماية لورنزو دى ميديتشى كصديق وكمربى لولديه. أما مسرحيته "قصة أورفيوس" (La Favola d'Orfeo) فهى من أولى المسرحيات الإيطالية المكتوبة باللغة الدارجة والتى استغلت التراث الأسطورى الكلاسيكى بدلا من المادة الدينية الإنجيلية. ولقد كتبت هذه المسرحية عام ١٤٧٢ وعرضت فى بلاط مانتوا Mantua فى ١٨ يوليو من نفس العام بموسيقى جيرمى Germi.

وفى ٦ سبتمبر عام ١٩٣٢ مرة ثانية إستخدمت هذه المسرحية كليبريتو Libretto أعده كورادو باقولينو Corrado Pavolino ووضع موسيقاه كاسيللا Casella فى أوبرا عرضت على مسرح جولدونى. وتشبه "قصة أورفيوس" فى الشكل المسرحية الدينية Sacra Rappresentazione، ولكنها فى المحتوى تعد فاتحة عصر جديد للمسرح وهو مسرح عصر النهضة.

فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر عاش نفر من الموسيقيين والشعراء مثل باكوبوبيرى وجيوليو كاتشينى وفنيشينز وجاليليو (والد العالم المشهور) فى قصر جيوفانى باردى Giovanni Bardi فى فلورنسة. ولقد نجحوا فى محاولاتهم، إذ كرسوا دراساتهم للكلاسيكيات بهدف أن يقدموا منها شيئا جديدا. ومن خلال دراستهم للمسرحيات الإغريقية اكتشفوا طبيعتها الموسيقية، على أساس أن الحوار فى المسرح الإغريقى كان ينشد أو يغنى على أنغام الموسيقى. وبفضل حماسهم لإحياء هذا الجانب من الفن الإغريقى المسرحى خلقوا نوعاً جديداً من الدراما هو المسرحية الموسيقية أى الأوبرا. وكانت "دافنى" Dafne هى أول أوبرا بالمعنى الحقيقى المتكامل كتب كلماتها أوتاريو رينوتشينى Ottario

Rinuccini وألف موسيقاها بيرى Jacopo Peri . ومن بعدها جاءت "يوريديكى" (Euridice) التى ألفها كلمات وموسيقى الفنانون السابقون أنفسهم. ثم تأتى "أورفيو" Orfeo فى عام ١٦٠٧/١٦٠٨، وهى أول إنتاج لواحد من أعظم موسيقى عصر النهضة ألا وهو مونتفردى Claudio Monteverdi، فله أعمال أخرى مثل "أريانا" Arianna و "دافنى" Dafne. ولعله من باب الصدفة أن الإنسانيين قد استطاعوا أن يخلقوا ما يعد إسهاما أصيلا تماما فى الأدب المسرحى أى الأوبرا، التى اكتسبت فى نفس الوقت شعبية واسعة. ووصلت شعبية هذا الفن المستحدث إلى الحد الذى أدى إلى إنشاء أول دار أوبرا فى فينيسيا عام ١٦٣٧ فاستولت على لب الجماهير الإيطالية. ولقد امتد سحر الأوبرا بالطبع إلى خارج إيطاليا، كما أنها اتخذت لنفسها طريقها المستقل عن المسرح بعد أن أصبحت فنا قابلا للنمو بصفة مستقلة. وأصبح للأوبرا الآن تاريخها المعقد الزاخر بالأعمال العظيمة. وكما هو معروف لم يمض وقت طويل حتى انتقل الثقل فى هذا الفن من الكلمات إلى الموسيقى، حتى إنها تدرس فى باب التاريخ الموسيقى لا التاريخ المسرحى(٩).

أريوستو و كوميديا المثقفين

إن محاولة إحياء التراث الكلاسيكى للتراجيديا لم تكلل بالنجاح الكامل فى إيطاليا عصر النهضة. ولكن نفس المحاولة قد أصابت قدراً من التوفيق فيما يتعلق بالكوميديا. هذا مع أننا نضع فى الإعتبار ما قاله الناقد المعاصر لهذه الفترة وهو جراتسينى A.Grazzini المعروف باسم إلى لاسكا Il Lasca الذى إشتكى مر الشكوى من أن "كوميديا التعرف (anagnorisis) هذه لم تعد تتلاءم مع العصر، لأن سلوكنا وديننا وأسلوب حياتنا قد أصبح مختلفاً تماماً. فلا خدم ولا تبنى لأبناء من اللقطاء"(١٠).

---

(٩) راجع أحمد حمدى محمود: الأوبرا. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨، ص ٩ – ٤٦.

(١٠) A. Grazzini (Il Lasca", Le commedie. Bari. 1951.

ولم تصلنا كوميديا بترارك[١١] Francesco Petrarca فـتركت شرف الأولوية فى الوصول إلينا لمسرحية "باولوس" (Paulus) التى كتبها عام ١٣٨٩ تقريباً المؤلف بيير باولو فيرجيريو Pier Paolo Vergerio (١٣٧٠-١٤٤٤) ويلاحظ أنها لا تتمتع بشئ من الكلاسيكية سوى فى الشكل الخارجى. ولقد حاول راهب دومينيكانى فى "كوميديا بلا عنوان" (Comedia sine nomine) فيما بين ١٤٥٠ و ١٤٦٠ أن يعالج موضوعاً رومانتيكيا، ومن الصعب الاعتراف له بالنجاح فى ذلك. ومثلت الكوميديا لبعض المؤلفين آنذاك أمراً حيوياً وأكثر جدية من مجرد الحماقات الخفيفة أو الشنيعة، ذلك أنهم وضعوا لها هدفاً سامياً وهو الإصلاح والتقويم. بيد أن قلة قليلة من أصحاب هذه الرؤية هم الذين استطاعوا أن يحافظوا على روح الأسلوب الساخر وخفة الظل وهم يسعون وراء هذا الهدف النبيل.

وعلى أية حال فإن تأثير النماذج الكلاسيكية على الكوميديا لم يظهر بصورة ملموسة إلا عند منعطف القرن الخامس عشر. هذا مع أنه يقال أحياناً إننا يمكن أن نتحسس التأثير الكلاسيكى على مسرحية "كريسيس" (Chrysis) المكتوبة عام ١٤٤٤ والتى تنسب إلى إينيا سيلفيو بيكولومينى Enea Silvio Piccolomini (١٤٠٥-١٤٦٤)، والذى أصبح يعرف فيما بعد باسم البابا بيوس الثانى Pius II. وفى تلك الأثناء وإلى جانب هذا النتاج الإبداعى سارت بخطى ثابتة ومثمرة عملية التنقيب عن الكوميديات الكلاسيكية القديمة المفقودة، فتم الحصول على الكثير منها وترجم. ففى عام ١٤٢٩ إكتشف كوزانو Cusano بألمانيا إثنتى عشر مسرحية لبلاوتوس، وهى مسرحيات لم تكن معروفة من قبل. وبعد اختراع المطبعة لاقت هذه المسرحيات ذيوعاً واسعاً، وطبعت كوميديات ترنتيوس لأول مرة عام ١٤٧٣. فقرأها الناس بشغف شديد وأقيمت لها حفلات إلقاء خاصة، أى

---

(١١) عن بترارك راجع: Salinari, op. cit., pp. 123-150.

Ugo Dotti, Petrarca e la scoperta della conscienza moderna. Feltrinelli, Milano 1979.

Stefano Gensini, Intellettuali e potere nel primo Umanesimo italiano. Il caso Petrarca. Principato, Milano 1984.

أنها كانت تلقى على الجمهور من فوق خشبة المسرح. وقدمت فى بعض الأحيان فى عروض مسرحية على جمهور عريض من المثقفين. ولقد بدأ الدارسون يوجهون عنايتهم لأريستوفانيس، كما تم إكتشاف بعض المعاجم والشروح القديمة.

ورويداً رويداً لاقى فن التمثيل نفسه قبولاً وشيئاً من التشجيع على أساس أنه يحقق بعض الأهداف التعليمية. وتعترف إيزابيلا ديست Isabella d'Este فى خطاب لها يؤرخ بعام ١٥٠٢ بأن "الفواصل" Intermezzi قد عوضت المسرحية ماتفقده من جاذبية. وهذه اللفظة الإيطالية Intermezzi مشتقة من نظيرتها اللاتينية Intermedii وتعنى إدخال بعض العناصر الخفيفة أو الكوميدية فيما بين فصول المسرحيات الجادة أو الأوبرا. وكانت هذه العناصر فى الغالب أسطورية الموضوع، ويمكن أن تعرض كوسيلة تسلية على الضيوف فى القصور الملكية أو فى المهرجانات التى يقيمها الأمراء. وهى تقابل فى المسرح الإنجليزى مشاهد التنكر الصامتة Interludes، وفى المسرح الفرنسى Entremets، وفى المسرح الإسبانى Entremes أو Entrameses. ومن الواضح أن هذا العنصر الزخرفى الإضافى كان يستغل بهدف أن يصبح الزاد الثقافى فى المسرح مقبولاً.

وعلى أية حال فعندما ظهر لودوفيكو أريوستو Lodovico Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣) كان كالشمس التى أخفت بقية النجوم والكواكب الأخرى الصغيرة. إنه مؤلف الملحمة الشعرية الرومانتيكية "أورلاندو مجنونا" Orlando Furioso المنظومة لتكريم رعاة الأدب من آل ديست، إذ أن المؤلف قد قضى معظم سنى حياته فى خدمتهم. ولقد تركت هذه الملحمة تأثيرات ضخمة على أدب ومسرح عصر النهضة بأوروبا كلها. ويعتبر أريوستو من ناحية أخرى أشهر وأفضل كتاب الكوميديا الإيطاليين، فهو بحق مؤسس مانسميه كوميديا المثقفين (commedia erudita). ويقوم بناء مسرحياته على نمط المسرحيات اللاتينية، إلا أن محتواها مختلف فهو مستمد من حياة المدنية فى عصر النهضة.

كتب أريوستو أولى مسرحياته "كاصاريا" (Cassaria) بالنثر عام ١٥٠٨ وهى

تعالج موضوعاً تقليدياً يدور حول شابين وقعا في حب فتاتين يمتلكهما تاجر الرقيق الجشع. وينجح الشابان في تحرير محبوبتيهما بمساعدة خادمهما واسع الحيلة.

أما مسرحية "المدعون" أو "المتظاهرون" I Suppositi فقد كتبت أيضاً نثرا عام ١٥٠٩، ثم أعيدت صياغتها شعراً (مع المسرحية السابقة) فيما بعد. وتعالج هذه المسرحية الموضوع الذى عالجه من قبل بلاوتوس فى مسرحية "الأسرى" Captivi ومحورها يدور حول دسائس شاب صغير يتنكر فى زى خادم ليغتصب عذراء. ولقد حازت هذه المسرحية الإباحية القبول من البابا، الذى صرح لها بالعرض وبديكور رافائيل. وترجمت هذه المسرحية إلى الإنجليزية عام ١٥٧٢، إذ قام بالترجمة جاسكوان G. Gascoigne (١٥٣٥-١٥٧٧) وأفاد منها شكسبير وهو يصوغ مسرحيته "ترويض النمرة".

ثم نظم الشاعر مسرحية "مستحضر الأرواح" (Il Negromante) عام ١٥٢٠ وعرضت على المسرح عام ١٥٣٠. وتتحدث عن شاب صغير له سلوك عجيب فهو يحبس زوجته ويخفيها بينما يعيش هو فى حرية مطلقة مع عشيقته. ولكى يتملص من هذه العشيقة المتشبثة به يتظاهر ببعض الأمراض والعيوب الجسدية، وبمساعدة أحد المنجمين الفلكيين وتواطؤه إستطاع هذا الشاب أن يخدع الجميع ولاسيما حماه الذى يسعى لعلاجه.

وبعد ذلك تأتى مسرحية "صاحبة الماخور" La Lena عام ١٥٢٩ وهى أفضل مسرحيات أريوستو وأكثرها أصالة. يقول المؤلف فى البرولوج (المقدمة) إنه حاول أن يفعل شيئا لم يسمع به أحد من قبل فى الكوميديا. ويعنى اختراع حبكة جديدة، لأن الكتاب الرومان كانوا قد استعاروا من نظرائهم الإغريق نماذج نسجوا على منوالها مسرحياتهم. وفى الواقع تدين مسرحية أريوستو هذه بالكثير لقصة بوكاشيو فى "العشرة ايام" (Decameron) الواردة تحت رقم VII, 2. وفى المسرحية نجد خادم فلافيو وإسمه كوربولو يفشل فى الحصول على خمسة وعشرين دوكة (ducais عملة إيطالية آنذاك) كرشوة

لصاحبة الماخور (La Lena). ثم يتعقد دور الخادم أكثر مما نجد فى الكوميديا القديمة. وتتمتع صاحبة الماخور بشئ من المشاعر الإنسانية، فهى فى موقف حرج تتمزق بين قواد زوجها الجشع وعشيقها البائس. وفى تطور آخر يضطر فلافيو للإختفاء فى برميل الخمر الفارغ هربا من المحضرين. ولكن أحد الأثرياء يعرض الإحتفاظ بهذا البرميل فى بيته حتى يتم السداد. وفى النهاية يجد فلافيو نفسه فى منزل حبيبته ليكينيا وتنتهى المسرحية بالزواج.

وترك أريوستو مسرحيته "الطالبان" Gli Studenti غير كاملة، فأكملها أخوه جابريللى Gabrielle وأعطاها عنوان "أيام التلمذة" Scolastica، ثم عدلها ابنه بعد أن أكملها بصورة مغايرة وأعطاها عنوانا آخر هو "الناقصة" L'Imperfetta. وتدور قصة هذه المسرحية حول تعقيدات حب طالبين لفتاتين. إذ يستعينان على حبهما بخادم ذكى يدعى أكارسيو. وتحفل المسرحية بمواقف درامية جيدة وبشخصيات لها حضورها وسماتها الفردية المميزة. وتنتقد المسرحية أيضاً البيروقراطية والنظام القضائى والكنسى ففيها سخرية من أحد الرهبان.

ومن الواضح أن الكوميديا كانت بالنسبة لأريوستو مطبوعة فى قلبه، يستخدمها كوسيلة للتعبير عن بريق عقله المشرق. ويلاحظ أنه استخدم الأعمال الكلاسيكية بحرية المبدع المهيمن لا بعبودية التابع الضعيف، فإستطاع أن يخلط المادة القديمة بالمعطيات الحديثة فأبدع أيما إبداع. وتجد يد آخر أدخله أريوستو وهو الميل إلى الواقعية فى تصوير الناس ووصف سلوكهم. إن مسرحه كوميديا ساخرة مليئة بالدسائس والنماذج الكاريكاتيرية لحياة المدينة بصفة عامة[١٢].

(١٢) Salinari, op. cit., pp. 273-294.
C.Grabher, Sull teatro dell'Ariosto. Roma. Eo' Italiane 1946.
C.Segre (a Cura), Ariosto, lingua, stile, tradizione. del convegno Reggio Emilia e Ferrara 13-16 ottobre 1974- Milano Feltrinelli. 1976.

أريتينو الوغد الضاحك

وإذا كـان ماكيـا فيللـى – الـذى سـنتحدث عنـه بعـد قليـل – قـد عـبر عـن الكثـير بـأقل العبـارات، فـإن المؤلـف الـذى سـنتحدث عنـه الآن قـد عـبر عـن القليـل بفيـض مـن العبـارات. إنـه بيـترو أريتينـو Pietro Aretino (١٤٩٢-١٥٥٦)، الـذى بـدأ حياتـه خادماً خانعاً، وانتهـى بـه الأمـر إلى أن يشـغل منصـب الكاردينـال ! ولقـد سـبق أن أشـرنا إلى تراجيديتـه الوحيـدة "أوراتسـيو" التـى تعتـبر أحسـن تراجيديـة فـى عصرهـا. بيـد أن أريتينوعـرف مؤلفاً للكوميديا أكـثر مـن كونـه تراجيديـا. كمـا أنـه تـرك خطابـات مليئـة بالمشـاهد والإمكانـات الدراميـة، حتـى إن هـذه الخطابـات هـى التـى أعطتـه لقـب أول صحفـى فـى عصرنـا الحديـث. ولقـد ثـار أريتينـو علـى طغيـان الأعـراف الأدبيـة، وزعـم أنـه لايسترشـد إلا بالطبيعـة نفسـها. إنـه مغـامر عصـر النهضـة بحق، ويعـد ظـاهرة فـى حـد ذاتـه، إذ كـان الأمـراء يخـافون لسـانه السـاخر، وقيـل إن قلمـه قـد غمـس فـى السـم لا الحـبر، ولذلـك سـعى الأمـراء لإسـكاته. وأسـكتوا قلمـه فعـلاً بوافـر الهدايـا، فعـاش حيـاة البـلاط، وكـان قـد تنعـم بـالملذات فـى الأحيـاء الشـعبية أيضـاً. وهكـذا خـبر مختلـف المسـتويات فـى الحيـاة بنفسـه. وروى أنـه مـات مـن الضحـك فـى نهايـة المطـاف، بعـد أن كتـب خمـس كوميديـات بـالنثر فيمـا بـين ١٥٢٥ و١٥٤٢.

تمتاز كوميديات أريتينو بأنها قد تحررت من تقليد النماذج الكلاسيكية بعض الشئ واصطبغت بالصبغة الإيطالية فى فكرها الواقعى الساخر وفى عروضها. ومن ثم فعلى الرغم من أن كوميدياته تفتقد الصقل والإتقان، إلا أنها تتمتع بالأصالة والقدرة على الإمتاع وهذا ماكان يفتقده جمهور ذلك العصر، ولهذا السبب، حاز المؤلف شعبية واسعة. ويلاحظ أن مسرحيات أريتينو من ناحية أخرى، تلقى أضواء ساطعة على حياة الناس فى عصر النهضة. ويقال إن بن جونسون قد تأثر فى مسرحيته "إبيسين أو المرأة الصامتة" Epicoene or the silent Woman (عرضت عام ١٦٠٩) بمسرحية أريتينو "الحاجب" Il Marescaelo التى تؤرخ بعام ١٥٣٣. وفى الواقع ذكر أريتينو كثيراً فى أدب العصر الإليزابيثى والعصور

التالية. كما تفاوتت الأحكام التى أطلقها عليه أدباء إنجلترا. قال عنه ناش Nash فى كتابه "المسافر غير المحظوظ" إنه أى أريتينو "أدهى وغد خلقه الإله". وقال عنه ميلتون فى "الأريو باجيتيكا" Areopagitica "عربيد أريتسو الفظيع" وأريتسو Arezzo هى البلدة الإيطالية التى ولد فيها المؤلف، بل التى منها إشتق اسمه أريتينو. والجدير بالتنويه أنه بالإضافة إلى الكوميديات الخمس المنسوبة إليه كتب أريتينو بعض الهجائيات والأعمال الأدبية الأخرى التى يغلب عليها طابع التحرر والإباحية.

أما الكوميديات الخمس فهى بالترتيب التالى: "الغانية" La Gortigiana كتبت عام ١٥٢٥ وعرضت عام ١٥٣٤ و "الحاجب" Il Marescaclo كتبت عام ١٥٢٦/١٥٢٧ وعرضت عام ١٥٣٣، و"تالانتا" Talanta و "المنافق" L'Ipocrita وتؤرخان بعام ١٥٤١/١٥٤٢، و"الفيلسوف" Il Filosofo وكتبت عام ١٥٤٤ وعرضت عام ١٥٤٦. وكانت غاية أريتينو بهذه الكوميديات هى تصوير رجال ونساء على درجة عالية من الغباء، ولكنهم غارقون فى الحب أو الطمع، دون أن يأتى ذلك على حساب مايتمتعون به من حيوية دفاقة. وتكثر فى كوميديات أريتينو الفكاهات والتعقيدات الرومانسية المميزة لقصص الحب آنذاك، وكذا المواقف الساخرة والفضائح السافرة. صفوة القول إنه لم يسلم من لسان أريتينو الساخر أى شئ فى حياة ايطاليا الناهضة.

فى مسرحية "الغانية" يستغل أريتينو مشهد الشارع المألوف فى المسرح الرومانى القديم، ولكن أى شارع؟ إنه شارع ملئ بالمحلات التجارية والمؤسسات واليهود والمتأنقين وكل ماتضج به روما القرن السادس عشر مركز البابوية. بلغ عدد مشاهد المسرحية ١٠٦، وبذلك تكسر وحدة المكان، وتتخطى المسرحية ضيق الحيز المميز للمسرح الكلاسيكى، ولكنها بذلك كله تعكس ظروف الحياة الإيطالية الحديثة ولاسيما فى العاصمة الصاخبة روما. وبالمسرحية حدثان متوازيان الأول خاص بإدعاءات برابولانو العاشق المتودد وغباء ماكو مواطن من سينا جاء روما لكى يصبح كاردينالاً، ولكنه غير رأيه وصار عاشقاً متوددا هو أيضاً. ويذهب برابولانو إلى لقاء غرامى مع إحدى بنات روما الجميلات، وعندما

تتجاهله الأخيرة تماماً يستبدل بها زوجة أركولانو الخباز، وذلك بفضل حيل روسو اليونانى وألفيجيا صاحبة الماخور التى تعد من أفضل شخصيات أريتينو. ويتكلم ماكو بالسوء عن كل إنسان، فيلقى به فى إناء ملئ بالماء الساخن. وعندما يظن أنه قد أصبح العاشق المثالى ويذهب إلى منزل السيدة كاميللا، فيلقى نصيبه الوافر من الضرب المبرح على يد حراس الغانية وهم من الإسبان المتنمرين.

أما مسرحية "الحاجب" فتجرى أحداثها فى مانتوا، حيث أقام المؤلف (عام ١٥٢٦/١٥٢٧). وبطل المسرحية يكره النساء، ولكنه يجد نفسه مضطرا للاستعداد على وجه السرعة لكى يزف إلى إمرأة ما. ويحرك الأحداث فى المسرحية كلها الدوق، وهو شخصية لا تظهر مع ذلك على خشبة المسرح. وتظل المسرحية محتفظة بحيويتها بفضل المهارة اللفظية وفيض الكلمات التى أغرقت البطل ضحية الزفاف، وتدور كل المناقشات حول مزايا الزواج. وتأتى النهاية سعيدة للغاية عندما يكتشف العريس (رغم أنفه) أن عروسه ليس إلا كارلو الخادم متنكراً على سبيل المزاح! [١٣].

"ماندرا جولا" أو ماكيافيللى مؤلفاً كوميدياً

ونحن نقدم لحديثنا عن رجل عصر النهضة الشهير ماكيا فيللى نرى أنه من واجبنا أن نتوقف بعض الوقت عند مسرحية "لاكالاندريا" (La Calandria) لمؤلفها الكاردينال بيرناردو دوفيزى دى بيبينا Bernardo Dovizi de Bibbiena (١٤٧٠-١٥٢٠)، والتى نشرت عام ١٥٢١، أى بعد عام واحد من وفاة صاحبها. وعرضت هذه المسرحية لأول مرة فى أوربينو (فبراير عام ١٥١٣). وهى كوميديا فظة وغليظة، صاخبة وساخرة، ولكنها إكتسبت شهرة واسعة فى عالم الأدب، نظراً لاستقبال الجماهير لها بحفاوة بالغة حين عرضت سواء فى أوربينو أو فى روما. وهى تعتبر إعداداً بتصرف لمسرحية "الأخوان مينا

(١٣) P. Aretino Teatro 2 Vol. Lanciano 1914.
Krailsheimer (ed.), op.cit., pp. 251 ff.
Salinari, op.cit., pp. 229 ff, 251 ff.

يخموس" لبلاوتوس. ذلك أن الأخوين التوأم عند هذا الشاعر اللاتينى قد استبدل بهما توأم من جنسين مختلفين (أى فتى وفتاة). وأخذت المسرحية الإيطالية من مسرحية بلاوتوس الأخرى "كاسينا" (Casina) موضوع التنافس بين الأب والابن على حب إمرأة واحدة، يفوز بها الابن فى النهاية. وتظهر هذه المسرحية الميل الأوروبى فى عصر النهضة للمسرحية ذات الدسائس المعقدة. والرأس المدبرة فى المسرحية تتمثل فى فيسينيو الخادم. وتبدأ الأحداث عندما تعود سانتيلا أخيراً إلى روما متنكرة فى زى صبى، فيصل الأمر إلى ترتيب خطوبة لها على أنها "عريس" بنت سيدها. ودون أن يعرف الجميع، عاد الصبى ليديو هارباً من الترك إلى روما. ووقع فى حب زوجة كالاندرو وتدعى فولفيا. ويقترح فيسينيو على ليديو أن يرتدى زى نساء ويتنكر فى صورة أخته المفقودة منذ زمن بعيد، وذلك حتى يتمكن من الوصول إلى فولفيا. وليت الأمر وقف عند حد حصول ليديو على مبتغاه، ذلك أنه وقد تنكر فى زى فتاة يتعرض للمغازلة من جانب الرجل العجوز كالاندرو نفسه. وعلى أية حال، فإن كافة هذه المواقف الكوميدية المعقدة تصل إلى الحل عندما يتعرف ليديو على أخته التوأم سانتيلا فى نهاية المسرحية. وجدير بالذكر أن العقدة الثانوية وبطلها كالاندرو تذكرنا بالشخصية التى اخترعها بوكاشيو أى كالاندرينو فى "العشرة الأيام" (Decameron VIII, 3, 6, IX 3, 5). كما أن مسرحية بيبينا تمهد الطريق أمام عشرات المسرحيات من هذا النوع، والذى سيستمر حتى نصل إلى "كوميديا الأخطاء"، "والليلة الثانية عشر" لشكسبير.

وكثيرا ما يقال إن نيكولو ماكيا فيللى Niccolo Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧) رجع إلى النماذج الإغريقية نفسها ولم يكتف بالنمط الرومانى، أى أنه عاد إلى أريستوفانيس. وعلى هذا الأساس كتب أولى مسرحياته (المفقودة) والتى كانت تحمل عنوان La Maschera (القناع). بيد أن ماكيا فيللى عاد إلى ترنتيوس فى مسرحيته "فتاة أندروس" (Il Andria) عام ١٥٢٤/١٥٢٥. وعاد -كذلك- إلى بلاوتوس عند تأليف "كليتسيا" La Clizia ("عباد الشمس") بعد عام ١٥١٣ وهى تقدم صورة ساخرة للحياة الأسرية فى فلورنسة ولا يفسدها سوى مشهد التعرف الشائع فى كوميديا عصر النهضة.

وبالمسرحية بعض نقاط التشابه مع مسرحية "كاسينا" Casina لبلاوتوس.

أما رائعة ماكيا فيللى فهى "لا ماندراجولا" (La Mandragola) وتؤرخ بعام ١٥٠٣ عموماً ويقال إنها عرضت عام ١٥١٨. والعنوان يعنى "نبات اليبروح أو اللفاح أو الباذنجان". وفى هذه المسرحية يتبع ماكيافيللى وحدة الزمن فيجعله يوماً واحداً. ويحترم – كذلك– وحدة المكان، فالمكان عنده شارع واحد ثابت. وفى البرولوج يقول لنا المؤلف بأنه يحاول تمضية وقت الفراغ فى منفاه الإجبارى مما إضطره لمعالجة موضوع لا يليق برجل مثله، يريد أن يظهر بمظهر رجل السياسة الجاد والمفكر الرزين. على أية حال، فالمسرحية بوجه عام مرتبة ترتيبا جيداً ويراعى فيها ما يقول عنه كورنى فيما بعد "ترابط أو تواصل المشاهد" (La liaison des scenes). ويبدأ الفصل الأول بكاليماكو Callimaco يشرح لسيرو أنه كان غائباً فى باريس طيلة عشرين عاماً، ولكنه عاد فى النهاية إلى فلورنسة بعد أن جذبه سحر الجمال فى شخصية لوكريتسيا Lucrezia زوجة نيشيا Nicia، والتى عندما حضر وجدها أجمل بكثير مما توقع أو تصور. ولكنها للأسف عفيفة وطاهرة كسميتها الرومانية (ويعنى لوكريتيا التى كتب عنها شكسبير فيما بعد).

ومع أن كاليماكو يبدو يائساً، إلا أنه يظهر الكثير من سمات ماكيافيللى نفسه – مبدع كتاب "الأمير" المشهور– فيدرس الموضوع من جميع جوانبه ويضع ثلاثة حلول ممكنة تستند على ثلاثة جوانب للمشكلة وهى: طبيعة نيشيا الساذج والذى من الممكن خداعه بسهولة أولا، وأخيراً سلوك سوستراتا المنحل وهى أم لوكريتسيا.

ويقدم لنا الفصل الثانى لقاء نيشيا وكاليماكو الذى يقدمه ليجوريو الطفيلى على أنه طبيب مشهور. ويتحدث كاليماكو باللاتينية فيقنع نيشيا بسهولة ! ويشرع الطبيب –بشئ من التمتع الظاهرى– فى كشف العلاج الناجع والدواء المفيد فى علاج العقم: إنه منقوع اللفاح (Mandragola). ويقول الطبيب إنه من سوء الحظ أن لهذا الدواء أثر جانبى كريه. ذلك أن أول رجل يتصل بالمرأة التى تشربه سيموت. وينصح الطبيب نيشيا – الذى يقبل بسهولة– أن يختطف شاباً صغيراً ويرغمه على الدخول على الزوجة والقيام بهذه التضحية!!

وتقف عفة لوكريتسيا عقبة كئوداً أمام هذا الحل. وهنا يقدم ليجوريو حلا آخر، فلديه شخص يدعى فراتيموتيو على أتم استعداد لأن يبيع نفسه بثمن بخس فهو قسيس فاسد!

وفي الفصل الثالث المشهد الثاني يلقى فراتيموتيو درساً في الأخلاق على لوكريتسيا، إذ يقول لها: "سيدتي إن الغاية النهائية هي التي ينبغي أن تكون محط انتباهنا في كل شئ. ولكنك ياسيدتي الفاضلة تريدين مكاناً في الجنة. وأن تجعلي زوجك سعيداً في الوقت نفسه" !! وهنا يتجسد مبدأ ماكيافيللي الغاية تبرر الوسيلة.

ويصف الفصل الرابع الاستعدادات التي تجرى على قدم وساق لعلاج السيدة. وتسود هذا الفصل روح الضحك، لأن نيشيا يستسلم تماماً ويبدو على أتم استعداد لكي يجعل من نفسه ديوثا.

وفي الفصل الخامس المشهد الثاني يخبر نيشيا ليجوريو بفرح وسرور كيف أنه ضمن نجاح عملية علاج زوجته. إذ أدخل الطبيب نفسه –أي كاليماكو المتنكر– إلى سرير زوجته لوكريتسيا. ولقد استسلمت الأخيرة لسعة الحيلة التي تمتع بها عشيقها كاليماكو، وبفضل غباء زوجها نيشيا وطيش أمها سوستراتا. ولا تدين هذه المسرحية بالكثير للمسرح الكلاسيكي، أي الإغريقي والروماني، وإنما تتشبع بروح السخرية اللاذعة التي تميزت بها مدينة فلورنسة، كما ترفرف عليها روح بوكاشيو.

إن مسرحية "ماندراجولا" نتاج عبقرية ماكيافيللي وقلمه المبدع والأصيل. وتظهر فيها براعة المؤلف على نحو لم يسبق له مثيل. إذ إن كل كلمة عابرة أو حركة ساخرة تبدر عن شخصية من شخصياته تعطى أبعاداً جديدة للمسرحية من حيث الشكل والمضمون. وتبدو شخصيات ماكيافيللي على المسرح وكأنها تنبض بالحياة فعلاً، أو كأن الممثلين لا يمثلون وإنما يعيشون الحياة أمامنا. ويكاد فن المؤلف الرائع أن يخفي الفن نفسه –كما يقول المثل اللاتيني القديم (ars celare artem). لقد نجح ماكيافيللي في أن يجعل المتفرجين يرون أمور الحياة بعينيه هو، وأن يفكروا فيما يرون بعقله هو، مع أنه لا يظهر أمامنا ولا يطل علينا برأسه على خشبة المسرح إلا نادراً. وكتبت هذه المسرحية نثراً بهدف نقد الحياة

الاجتماعية فى فلورنسة. ولقد رصع ماكيافيللى هذه المسرحية (و"كليتسيا") ببعض القصائد اللاذعة فيما بين الفصول.

وقبل أن نترك هذه المسرحية ننوه إلى أنها قد ترجمت إلى اللغة الإنجليزية على يد آشلى ديوكز Ashley Dukes، وعرضت على مسرح ميركورى Mercury Theatre فى لندن عام ١٩٤٠. ثم إنها كانت قد نشرت فى نيويورك عام ١٩٢٧ بترجمة ستارك يونج Stark Young. وفى عام ١٩٦٥ كتب كارلو تيرون Carlo Terron إعدادا عصرياً لها، وأعاد إحياءها الممثل بيبينو دى فيليبو Peppino de Filippo، الذى لعب دور القسيس الخبيث فرا تيموتيو. وتم العرض ضمن برنامج سانت إرازمو Sant Erasmo فى ميلانو.

ولن يغفر القارئ الحصيف لنا إن نحن أغفلنا فى حديثنا عن ماكيا فيللى التنويه إلى أنه كان رجل دولة ومفكراً سياسياً وصاحب فلسفة ومؤلف كتاب "الأمير" Il Principe (١٥١٣)[١٤]. عاش فى فلورنسة وكان على صلة وثيقة بالشخصية السياسية البارزة فى إيطاليا آنذاك قيصر بورجيا Cesare Borgia ولكنه نفى من خدمة آل ميديتشى بسبب الاشتباه فى تورطه فى مؤامرة ضدهم. ولم يكن المسرح يشغل إلا جزءاً صغيراً فقط من وقته وعبقريته. فله كتب كثيرة عن التاريخ والحكم. فبالاضافة إلى ماسبق أن ذكرنا له كتاب عن "فن الحرب" (١٥١٧-١٥٢٠)، الذى ترجم إلى الإنجليزية (١٥٦٠-١٥٦٢). أما كتابه "تاريخ فلورنسة" (١٥٢٠-١٥٢٥) فقد ترجم أيضاً إلى الإنجليزية (١٥٩٥). وفى كتاب "الأمير" شرح فكرته المشهورة عن ضرورة وجود منقذ إيطالى يطرد العناصر الأجنبية التى استولت على السلطة. وبفضل قراءاته فى التاريخ الرومانى بصفة خاصة يرى أن ضرورات

---

(١٤) راجع:

Niccolo Machiavelli, The Prince and the Discourses, Introduction by Max Lerner. The Modern Library. New York. 1950.

Idem, "Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua. in Opera Vol. 111. Milan 1965 translated in J.R. Hale, Maehiavelli's Literary Works, Oxford 1961.

Idem, Opere Vol. V111 Il teatro Milan 1965.

السلطة المهيمنة قد تدفع إلى بعض الوسائل غير الأخلاقية وغير المرغوب فيها في ذاتها. أو بعبارة أخرى إن الغاية تبرر الوسيلة. وربما انتشرت ترجمة هذا الكتاب في إنجلترا كمخطوط، ولكن أول ترجمة منشورة ظهرت عام ١٦٤٠ وقام بها ادوارد دكرز Edward Dacres. على أية حال، فإن مؤلفي المسرح الإليزابيثي يشيرون إليه كثيراً، ويقال إنه أثر على سياسات توماس كرومويل وسيسيل ولايسيستر. ولقد عرفت أقوال مأثورة من هذا الكتاب في فرنسا فهاجمها جانتييه Gentillet حيث كانت دراسته هي التي ترجمت لأول مرة إلى الإنجليزية عام ١٦٠٢، وهي الترجمة التي -فيما يبدو- ظهرت تأثيراتها في المسرح الإليزابيثي[١٥].

برونو شبيه فاوست، وديلابورتا خاتمة المثقفين

ومن مؤلفي الدراما في إيطاليا النهضة يذكر أيضاً جيوردانو برونو Giordano Bruno (١٥٤٨-١٦٠٠) الذى كتب مسرحية "الشمعدان" أو "القنديل" Il Candelaio عام ١٥٨٢ تقريباً. وهي كوميديا ساخرة تكشف النقاب عن العادات الفاسدة والسائدة في عصره بصورة سافرة. ولهذا السبب حظر تداول هذه المسرحية. وسافر المؤلف كثيراً في أوروبا، وزار جامعة أكسفورد بناء على دعوة من سير فيليب سيدني حيث أهدى إليه بعض أعماله. ونشر برونو بعض مؤلفاته باللغة الإنجليزية، ولقد أثر

---

(١٥) عن ماكيا فيللي، حياته وأعماله وفنه المسرحي، أنظر:

Salinari, op.cit, pp. 249-268.
Federico Chabod, Machiavelli and the Renaissance. Transl. David Moore. Harber, 1965.
E. Raimondi, Politica e commedia. Dal Beroaldo al Machiavelli. Bologna. Il Mulino 1972.
J. Macek, Machiavelli e il machiavellismo. Firenze. La Nuova Italia. 1980.
Krailsheimer (ed.) op. cit., pp. 361 ff.
J.R. Hale, Machiavelli and Renaissance Italy. Pelican 1972.
Christopher Cairns, Italian Literature The Dominant Themes. David & Charles. London 1977, pp. 45 ff.

وعن مسرحية "ماندراجولا" راجع:

R. Ridolfi, Studi sulle commedie del Machiavelli. Pisa, Nistri-Lischi 1968.
G. Ferroni, Maturazione e riscontro nel teatro del Machiavelli. Roma, Bulzoni 1972.

برونو على المسرح الإليزابيثى. ومن المؤلفين الإنجليز الذين عرفوه نذكر توماس كارو Thomas Carew، الذى ألف مسرحية قناع (ماسك masque) تحت عنوان "السماء البريطانية" Caelum Britanicum عرضت فى هوايتهول Whithall فى عام ١٦٣٤، وحملت بعض ملامح مسرحية برونو. وهناك من يقولون إن "هاملت" شكسبير تنطوى على بعض تأثيرات برونو أيضا. أما بن جونسون فهو أقرب المؤلفين الإنجليز إليه. وجدير بالذكر أن برونو قد أحرق بأمر محاكم التفتيش عام ١٦٠٠.

ولا يفوتنا التنويه إلى أنه فى عام ١٩٦٥ أعيد إحياء نسخة عصرية من مسرحية برونو لعب باولو بولى Paolo Poli وماريا مونتى Marea Monti الأدوار الرئيسية فيها. وأخرجها يوجينيو جوجيلمينيتى Eugenio Gugielminyeti. ومن الأماكن التى زارها برونو فى أوروبا جنيف، وهناك عارض تعاليم جان كالفين بشدة، فقبض عليه عام ١٥٧٩ ذلك أن كالفين عالم اللاهوت والمصلح الدينى الفرنسى كان ذا نفوذ دكتاتورى هناك. وأكسبت زيارة فرنسا برونو إيماناً أعمق بضرورة التسامح، ذلك أن الصراع الدينى هناك كان على أشده. وبالاضافة إلى ماذكرناه عن زيارته لإنجلترا، نشير إلى أنه قد دخل هناك فى صراع مع الشكلية الأكاديمية السائدة فى أكسفورد، ولكنه تمتع بحماية لا يسيستر Leicester وسيدنى. ومروراً بفرنسا عاد برونو –شبيه فاوست– إلى إيطاليا بعد أن عرج على ألمانيا أيضاً. واستقر فى فينيسيا تحت رعاية جيوفانى موتشينيو، ولكن الأخير غضب من أفكاره وانقلب عليه وأبلغ عنه محاكم التفتيش حيث قبض عليه عام ١٥٩٢. وفى العام التالى بدأت محاكمته فى روما واتهم باعتناق مبادئ الإلحاد مثل فناء الروح الآدمية، وحركة الأرض ودورانها حول الشمس، ووجود العنصر الإلهى فى كل شئ (Pantheism)، ولا نهائية العالم. وهكذا يعد برونو بطلاً يناصر قوة الإنسان وقدرته على تقرير مصيره وتطوير عناصر الألوهية فيه.

إتهم برونو بالإلحاد والردة والطعن فى العقيدة المسيحية والدعوة لنظرية كوبرنيكوس (١٤٧٣–١٥٤٣) الفلكية وكذا الاشتغال بالسحر والتخابر مع دول أجنبية معادية. ويقال إنه كان يدعو للديانة الهرمسية وهى ديانة مصرية قديمة

انتشرت فى العصر الهيللنستى والرومانى وانتقلت إلى الفكر العربى الإسلامى ولها علاقة بالغنوصية والصوفية. وتأخذ بمبدأ أن الإنسان هو عالم صغير micro cosmos أى صورة مصغرة للعالم الكبير macrocosmos أى الكون وهو ماقال عنه متصوفة العرب:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك إنطوى العالم الأكبر.

نشر برونو (عام ١٥٨٤/١٥٨٥) ست محاورات تشكل فى مجموعها كتاباته الفلسفية بالإيطالية. وإحدى هذه المحاورات تحمل عنوان "وقت الفراغ" (Otio)، وهى فكرة شغلت الكثيرين من فلاسفة الإغريق والرومان. وتعيد محاورة برونو للذاكرة الأسطورة الكلاسيكية عن العصر الذهبى الذى تسوده العدالة والمساواة. وله محاورة أخرى بعنوان "الجنون البطولى" (Degli eroici Furori)، وتصور طاقات الإنسان الذهنية الهائلة، وتستغل أسطورة أكتايون Actaeon الذى فاجأ الربة ديانا وهى تستحم عارية فى مجرى مائى صغير، فعوقب بمسخه غزالاً لتنهشه –بعد ذلك– كلاب الصيد التى كان يقتنيها. أما بالنسبة لبرونو فقد كان أكتايون يمثل الطاقة العقلية للإنسان الذى يحترق لهفة وعطشاً للحصول على الحكمة الربانية. لقد راح أكتايون ضحية الجمال والحكمة اللتين كان يبحث عنهما خارج نفسه، فأصبحا الآن متجسدتين فى عمق ذاته. وبالرغم من أن الإنسان قد لا يستطيع أن يصل إلى الكمال (ويرمز لذلك بأبوللو)، إلا أن بوسعه إدراك الظل (ورمزه ديانا) على الأقل. هكذا يصور برونو ما كان يؤمن به، أى لا نهائية الكون المكون من عناصر خالدة لا تفنى وغير قابلة للتغيير. وجدير بالذكر أن هذه الآراء سبقه إليها الفلاسفة الإغريق والرومان مثل: أناكساجوراس، وديموكريتوس، ولوكريتيوس. والأخير هو شاعر الأبيقورية الرومانية التى كانت بمثابة نسخة معدلة أو مخففة للأبيقورية الإغريقية[١٦]. ولقد مارس لوكريتيوس تأثيراً ملموساً على أسلوب برونو وأفكاره المعروفة. بالنسبة لبرونو تعنى المعرفة –فى النهاية– القدرة على وضع كل جانب من الوجود فى مكانه الصحيح على سلم

---

(١٦) أحمد عتمان: الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ١٦٠–١٧٧.

الخليقة بدرجاته الصاعدة (والهابطة أيضاً). والإنسان مسوق للبحث عن هذه المعرفة بجنونه البطولى الذى يستند إلى رغبة جارفة تسعى وراء التحقق المنطقى والذهنى.

أما مسرحية "الشمعدان" لبرونو، فترجع أهميتها إلى أنها تأتى فى نهاية الكوميديا الإيطالية إبان القرن السادس عشر. تدور أحداثها فى نابلى وتصور مأزق بونيفاكيو الذى يعشق إحدى المومسات وشرع فى الحصول عليها بالسحر والتعاويذ بدلاً من النقود. فإذا به يقع تحت طائلة خداع ساحر يدعى سكارمورى. أما بارتولوميو فهو فى هذه المسرحية يمثل لونا آخر من البشر. إنه يعشق الكيمياء والغلمان أيضاً ! يخدعه شينشيو ويسلب كل نقوده. ويأتى ما نفوريو فى هذه المسرحية ليقدم نوعاً آخر ويكمل الثلاثى الساذج فهو متحذلق ويمثل كل ما يكرهه برونو فى حياة وثقافة إيطاليا النهضة. وينتهى الأمر بما نفوريو إلى أنه يفقد ملابسه ويتلقى ضرباً مبرحاً على يد أحد رجال البوليس المزيف! (١٧).

وقبل أن نختتم حديثنا عن كوميديا المثقفين فى إيطاليا النهضة وصولاً إلى كوميديا ديلارتى – التى سنتناولها بعد ذلك– يجب أن نشير إلى جيامبا تيستا ديللا بورتا Giambattista Della Porta (١٥٣٨-١٦١٣). وهو فى الأصل عالم وفيلسوف من نابلى، كان يتسلى فى وقت فراغه بكتابة المسرحيات التى يقال إنها بلغت الثلاثة والثلاثين، وإن لم تصلنا منه سوى أربعة عشر مسرحية فقط. وكل مسرحيات ديللابورتا مكتوبة نثراً وتأخذ موضوعاتها من الكوميديا الرومانية القديمة، ولاسيما بلاوتوس، أو من الكتاب المبشرين بعصر النهضة مثل بوكاشيو. وتنسب إليه ثلاث تراجيديات ومسرحية واحدة تراجيكوميدية. وعلى أية حال فإنه يقدم أروع الحبكات الدرامية، ويرسم المواقف الأساسية بصورة جيدة، ويضمن مسرحياته مناظر تنكرية عديدة، وأخطاء من سوء الفهم المتبادل أو

---

(١٧) عن برونو: راجع: Krailsheimer (ed.), op.cit., pp. 216 ff.

T. Campanella, Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella. Milan - Naples 1956.

D.W. Singer, Giordano Bruno. His Life and Thought. New York 1958.

مفارقات بسبب تضارب الأهداف، وهكذا تتشابك خطوط الحدث الدرامى عنده بصورة مذهلة. ولقد أحكمت حلقات مسرحياته، وإن كان قد استغل شخصيات تقليدية بعد أن أحياها وجدد فى ملامحها. وبصفة عامة يمثل ديللابورتا صفوة القرن السادس عشر. ويمهد تمهيداً قوياً للقرن السابع عشر.

ومن مسرحيات ديللابورتا الباقية نذكر العناوين التالية: "الأوليمبية" L'Olimpia، "التركية" La turca و"المصيدة" La Trappolaria و "المغربى الأسود" I Moro. و"المجنونة" La Furiosa، "والفلكى" Astrologo وأخيراً "الأخوان الغريمان" I due Fratelli rivali. والمسرحية الأخيرة مأخوذة عن قصة بانديللو Matteo Bandello أفضل كاتب للقصة القصيرة فى إيطاليا القرن السادس عشر[١٨]. كما أنها أى مسرحية "الأخوان الغريمان" هى التى أمدت شكسبير بحبكة مسرحية "ضجة فارغة" (Much Ado about Nothing). والجدير بالذكر أنه تتوافر الآن طبعات جيدة لمسرحيات ديللابورتا، كما ترجمت ثلاثة منها إلى اللغة اللاتينية فى جامعة كمبريدج (Trinity College) فيما بين ١٥٩٨ و ١٦١٥. أما مسرحية "المصيدة" فقد كانت أساس مسرحية "نحن نجهل" Ignoramus التى كتبها جورج راجل Georgo Ruggle وكانت حديث الساعة حيث عرضت فى حضور جيمس الأول أثناء زيارته لكمبريدج عام ١٦١٥. ومع ذلك فإن كل أعمال ديللابورتا تتضاءل وتصبح كالفضة بجوار الذهب إذا قورنت بمسرحية برونو "الشمعدان" والتى لم تر خشبة المسرح قط ! يضاف إلى ذلك أن مسرحية برونو هذه لا تزال موضع بحث ودراسة من قبل النقاد المهتمين بالتنقيب عن مصادر مسرح شكسبير.

كوميديا ديللارتى أو مسرح الارتجال والاحتراف

من السهل أن نرى فى المسرح الشعبى الإيطالى أو الكوميديا ديللارتى Commedia Dell' Arte خطا متواصلا لتراث الميموس Mimus الذى يضرب بجذوره

(١٨) Krailsheimer, op. cit., pp. 216 ff.

فى الماضى السحيق للمسرح، ويعود إلى البدايات الإغريقية والرومانية نفسها. فقوة وفن وبذاءة الكوميديا ديللارتى تذكرنا بلا شك بالكوميديا الإغريقية المبكرة، وبالقصص الأتيلانية Fabulae Atellanalae والأشعار الفاسكينية Versus Fascinnini فى إيطاليا القديمة. كما أنها تذكرنا أيضا بشاعر الكوميديا الحديثة مناندروس وكذلك بلاوتوس وترنتيوس. إن خلوها من الصقل وفظاظتها قد خلعا عليها شيئاً من الأصالة ووهباها قدراً من الدفء والحيوية المسرحيين. إنها كوميديا شعبية نبعت من جذور إيطالية كشجرة باسقة امتدت فروعها لتغطى إسبانيا وفرنسا، وتركت فى مسرحهما بصمات باقية على مر الدهر. ولقد قامت على عروضها مجموعات من مديرى التمثيل المحترفين والمتخصصين، تجمعوا فى فرق تأسست على مبدأ توارث المهنة، وضمت النساء والرجال إلى درجة أن الكوميديا ديللارتى فى بعض أدوارها الخاصة ارتبطت بأسر معينة. ولقد قدمت هذه العروض على أيدى ممثلين مهرة، كان بعضهم على مستوى رفيع من الثقافة، وشاهدها الجمهور العريض وجمهور الصفوة الضيق.

وفى البداية لابد وأن نعترف أننا لسنا فى موضع ممتاز كباحثين فى الكوميديا ديللارتى، لأنها لم تكن من المسرح المكتوب، بمعنى أنه لم تكن هناك نصوص خطية مكتوبة لمسرحيات الكوميديا ديللارتى. فهى ارتجالية تستخدم أنماطا من الشخصيات ومواقف تقليدية متعارف عليها. وكانت هذه المسرحيات ببساطة عبارة عن بعض المشاهد أو السيناريوات (Scenarios (Scenarii المأخوذة بتصرف من الروايات القصصية أو المسرحيات القديمة، أو أى مصدر كان ما كان وربما تم تأليفها فى بعض الأحيان بوحى من الأحداث الجارية أو حتى حوادث بقيت فى الذاكرة، أو بفضل الشائعات البذيئة التى تجرى على ألسنة الناس. وكانت هذه السيناريوات التى وصلتنا نصوص منها تبلغ الثمانمائة تعد بواسطة رئيس الجماعة الذى علينا أن نعتبره بطريقة أو بأخرى المؤلف. ولا تضع هذه السيناريوات سوى مجموعة من الشخصيات والخط العريض لسير الحدث من موقف إلى آخر، وتترك للممثلين مهمة ارتجال الحوار حسبما يقتضى الموقف

وتوحى بـه اللحظـة.

وتحتوى هذه السيناريوات بصفة أساسية على كوميديات، إلا أنها مع ذلك لا تخلو من التراجيديا والتراجيكوميديا والمسرحيات الرعوية والأوبرات. ويعد تياترو (Teatro) فلامينيو سكالا Flaminio Scala (١٦١١) استثناء من عدة جوانب، فلقد طبعت سيناريواته. وهو مسرح ملتصق بفرقة الجيلوسى Gelosi، وتحتوى السناريوات على ٣٩ كوميدية وتراجيدية واحدة وتراجيكوميدية واحدة وعمل مسرحى مختلط (Mixed entertainment) ومسرحية رعوية وبعض المسرحيات من الحكايات الشعبية. ووجدت سيناريوات أخرى بمكتبات روما وفلورنسه ونابلى وفينيسيا وبيروجيا ومودينا وباريس، ووصل بعضها إلى بطرسبرج بروسيا. وفى هذه المجموعات يسود الهزل، أو بعبارة أدق الفارس (Farce). وبعض هذه السيناريوات مأخوذ من المسرحيات الكلاسيكية أو المسرحيات المكتوبة على نمطها، وبعضها مأخوذ من سيناريوات سابقة مأخوذة بدورها من مسرحيات قديمة. والسيناريوات عبارة عن هياكل مسرحية (Skeleton Plays)، ويسميها البعض "مسرحيات مجففة" (dried Plays) على من يريد أن يقدمها فى عروض أن ينقعها فى ماء عبقريته الدافئة. ولقد كتب بيروتشى Perucci كتابا لا يمكن أن يقدر بثمن، نشر عام ١٦٩٩، وعنوانه L'Arte Rappresentativa أو "فن العرض" والذى طبع معظمه فى كتاب بتراكونى Petraccone وعنوانه "كوميديا ديللارتى" تاريخها، فنها، سيناريواتها" La Commedia dell' arte, Storia, tecnica, Scenarii وهو كتاب نشر عام ١٩٢٧ ويعتبر أفضل مرجع عن كوميديا ديللارتى، ولكنه ليس الوحيد[١٩].

وشخصيات كوميديا ديللارتى موروثة ومتعارف عليها فلها مميزاتها الخاصة، سواء فى الموقف أو المظهر أو حتى الاسم. وكان أحد الممثلين يقوم فى الغالب

---

(١٩) عن كوميديا ديللارتى راجع:

M.T. Herrick, Italian comedy in the Renaissance. Urbana 1960.
E.Bentley, The Genius of the Italian Theatre. London 1965.
G. Oreglia, The Commedia dell'Arte. London 1968.
V. Pandolfi, La Commedia dell'Arte storia e testi. Firenze, Sansoni 1957-1961, London 1968.

بأداء دور إحدى هذه الشخصيات مدى العمر. وكانت أدوار الرجال كثيرة، فكانت هناك شخصية أرليكينو Arlecchino، أو هارليكين Harlequin، وهو خادم ذكى. وكانت هناك شخصية بانتالونى Pantalone وهو رجل كهل يلعب دور الزوج المخدوع، فهو آخر من يعلم بحقيقة زوجته، أو هو عاشق قديم مهجور، أو أب غضوب، أو تاجر من فينيسيا. وهناك شخصية الدكتور Doctor وهو دكتور فى القانون وليس طبيباً، وشخصيته تعتبر النقيض الشارح لشخصية بانتالونى. وهناك شخصية الكابتن أو القبطان، Capitano وهو من نسل شخصية "الجندى الجعجاع" Miles Gloriosus للشاعر اللاتينى بلاوتوس. ثم تأتى قائمة الخدم وكل منهم له خصائصه المميزة. ومن أسمائهم نذكر بيدرولينو Pedrolino، وميتسيتينو Mezzetino، وبوراتينو Burrattino، وبريغيلا Brighella أوسكابينو Scapino، وبولشينيلا Pulcinella، التى أصبحت النموذج للشخصية بونش Punch فى المسرح الإنجليزى الشعبى، ولاسيما مسرح العرائس أو الدمى بـ Punch and Judy. والجدير بالذكر أن اسم بولشينيلا Pulcinella الإيطالى هو تصغير لكلمة Pulcina ومعناها الدجاجة، أما الصورة المستخدمة فى نابلى للاسم وهى Polecenlla بوليشينيلا فهى تصغير لكلمة Polecena فهى تعنى الديك الرومى الصغير، ولذلك علاقة واضحة بالمنقار المدبب فى القناع الذى كانت تلبسه هذه الشخصية. وهناك أيضا شخصية باسكيلا Pasquella، وتعنى المرأة العجوز الشمطاء، وشخصية كولومبينا Columbina أو كوراللينا Corallina، وهى خادمة لامعة الذكاء، ثم هناك خادمة أخرى أمينة هى هارلكينيا Harlequina أو بيريت Pierrette. أما شخصية المحب العاشق فلم تكن تحمل اسما نمطيا، وإنما كان يعرف كل فرد باسمه الخاص مثل فلافيو وأوتافيو وما إلى ذلك. وإلى جواره كانت تقف الحبيبة المعشوقة باسمها الشخصى أيضا مثل ايزابيلا وفلامينيا ولوتشيدا.

ويتميز استخدام قناع هذه الشخصيات النمطية بإمكانية تناقله من فرقة إلى

أخرى ومن جيل إلى آخر، مع إدخال بعض التعديل والتبديل. ولا يزال محل خلاف حاد أمر مخترع أهم هذه الأقنعة، ولا يزال كذلك أمراً يكثر حوله الجدل موضوع تطورها. وبناء على ما تقدم يمكن أن نقول إن هذه الأقنعة كانت تقوم بتقديم شخصيات الآباء والخدم والشخصيات الأخرى الكاريكاتيرية التى تخدم شخصيتى العاشقين.

وكان أكثر الناس غلظة وجحوداً فى الكوميديا ديللارتى هو بانتالونى دى بيسوجنوسى Pantalone de Bisognosi وهو فينيسى القلب واللهجة، لا يشغله فى الحياة شئ سوى التأنيب والتوبيخ واسداء النصائح المطولة للآخرين. وهو مع ذلك يلعب دور الصرامة والجدية التى يداخلها العبث والسخرية فقط عندما يصطدم بموضوع الحب أو الولائم مع الخدم. لقد كانت هذه الشخصية تمثل جانب الإرشاد نحو الفضيلة والحكمة، ولكنها بإمكاناتها الكوميدية الكامنة فى طبيعة الرجل العجوز الذى يمكن أن يقع فريسة للوله أو الجشع قد استغلت أحسن استغلال فى هذه العروض.

وكان القناع الثانى المفضل فى كوميديا ديللارتى، وهو يمثل الوالد، فكان لمحامى من بولون يدعى فى العادة دكتور جراتسيانو Doctor Graziano، وكان أيضا يقع فريسة للعشق[٢٠]، ويتمتع بقدر كبير من السذاجة، ولكنه أكثر غلظة من بانتالونى. ولقد كان هذا الدكتور الذى يقول كل شئ بطريقة خاطئة يختلف بصورة واضحة عن المتحذلق فى مسرح كوميديا المثقفين –التى سبق أن تناولناها– ولكنها مع ذلك تشاركها صفات معينة مما يوحى بتبادل التأثر والتأثير بين المسرحين الرسمى والشعبى.

---

(٢٠) عن شخصية الشيخ العاشق senex amans فى الكوميديا الرومانية راجع:
أحمد عتمان: الأدب اللاتينى – العصر الذهبى، ص٨٢ وما يليه.
سيد صادق: "عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق senex amator فى كوميديا بلاوتوس" مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، المجلد ١٥٩ العدد ٢ (أبريل ١٩٩٩) ص٢٢٧–٢٧١.

والعشاق هم أبناء بنتالونى وجراتسيانو، وهم فى العادة تائهون مفقودون ولكنهم- كما سبق أن ذكرنا- لا يستخدمون الأقنعة لأن أدوارهم لا تمثل شخصيات نمطية بالمعنى المتكامل للكلمة، ولا تحتوى على عنصر ظاهر من الكاريكاتير. وكان سلوكهم يخضع لمتطلبات مواقف الحب والدسائس، وكانت الجاذبية فى شخصيتهم تقوم على فصاحتهم ورشاقتهم الشخصية. وكان الممثلون القائمون بهذه الأدوار يقرأون المؤلفات الفصيحة ليكتسبوا أسلوباً رائعاً يتناسب مع مختلف المواقف من الرثاء والبكاء، إلى التحاور والتحادث، إلى النجوى الهامسة وما إلى ذلك مما يتطلبه الحب الكوميدى.

ولقد جعل فرنشيكو اندرينى Francesco Andreini (١٥٤٨-١٦٢٤) قناع الكابتن قناعه الشخصى، أى المرتبط بكيانه. ففى خلال السنوات الثلاث التى أعقبت وفاة زوجته إيزابيلا فى عام ١٦٠٤ وبعد أن اعتزل المسرح أى عام ١٦٠٧ جمع ونشر كتابه المشهور "شجاعة الكابتن الخائف من العالم السفلى" Bravure del Capitano Spavento del Vall Inferno. ومن هذا العمل يتضح أن أندرينى فضل أن يلعب دوره بأعلى درجات الخيال الأدبى وليس على النحو الواقعى. ولقد ترك هذا الكتاب أثرا واضحا على مؤلفين إيطاليين متأخرين. وعاصر أندرينى ممثل آخر هو فورنايس اشتهر بدور الكابتن أيضاً.

وظهرت الممثلات بين أعضاء فرق المحترفين، وإذا كانت كوميديا المثقفين تخفى مواهبهن، فإن كوميديا ديللارتى تظهرها وتقدم لها الفرصة سانحة. ولقد أخذ الخدم الذين أعطوا الكوميديا ديللارتى أحد أسمائها (del Zanni) أعمال خدم الكوميديا الكلاسيكية، كما أن المؤلفين عهدوا إليهم بالمهارة الجسدية فى عروض الأكروبات، وألصقوا بهم شيئا من الوقاحة التى تميز بها أيضاً أسلافهم الكلاسيكيون. وكان ذكاؤهم واللسان اللاذع هى سماتهم الرئيسية، وفيما عدا ذلك لا يمكن التعميم بصفة مطلقة.

ولقد كان العامل الحاسم فى تطور الكوميديا ديللارتى هو ظهور جماعات من الممثلين المحترفين الذين استهدفوا تطوير هذا الفن، فوجدوا التشجيع الكافى لتحقيق هذا الهدف، فما كان منهم إلا أن جعلوا الكوميديا ديللارتى حياتهم اليومية. لقد شقوا طريقهم إذن معتمدين على مواهبهم، وهى مواهب من نوع مواهب ممثلى الميموس والقصص الأتيلانية فى إيطاليا القديمة، ولها صلة أيضاً بمواهب مهرجى القرون الوسطى. لقد اجتمع عدد من البهلوانات وأبناء الدجالين والمغامرين المتجولين، الذين نالوا حظا من التعليم. وسنحت لهم فرصة ذهبية تتمثل فى الطلب المتزايد من جميع الطبقات على التسلية لا فى إيطاليا وحدها، بل وخارجها. وواكب هذه، الفرصة ظهور مواطن كثيرة فى حياة عصر النهضة صالحة للنقد الكوميدى الساخر لاسيما فى المدن. يضاف إلى ذلك توافر الميل العام لدى الناس لمشاهدة كوميديا ذات حبكة بسيطة ودون أى تكلف فى أثناء عرضها. ولقد تميز ممثلو الكوميديا ديللارتى بسرعة البديهة وحسن التصرف وقدر كبير من الصلابة والمرونة فى آن واحد، ولولا مثل هذه الصفات لما ثبتوا فى كوميديا تقوم أساساً على الارتجال.

وطوال جيل أو جيلين ظل الخطر ماثلا أمام ممثلى الكوميديا ديللارتى يتهددهم بالهلاك، مما زادهم قوة وتصميما فازدهر فنهم وانتشر. وإذا رفضنا وجود مؤسس واحد لهذا الفن علينا بأن نعترف بوجود أكثر من راعية ومؤيد له. مما يجعلنا نقول بأن مسئولية نشأة الكوميديا ديللارتى مسئولية جماعية، أو بعبارة أخرى إنها نشأت بصورة طبيعية من مجتمع عصر النهضة فى إيطاليا. وهى تشكل أكبر تجربة مسرحية شاهدها ذلك العصر، لقد جمعت تجارب صغيرة متعددة فى جهد جماعى كبير. وهى فى أبسط أشكالها يمكن أن تعرض بواسطة ممثل واحد يلعب أدوارا عدة، مثلما فعل العجوز جيوفانى جابريللى **Giovanni Gabrielli** (١٥٨٨-١٦٣٥ تقريباً)، ولكنها فى أكثر صورها تطوراً تعرض بواسطة فرقة كالتى ينتسب إليها ابن الممثل السابق ويدعى فرانشيسكو **Francesco**

(١٦٥٤). وفى هذا الحالة لابد وأن يعرف كل ممثل أدوار الآخرين وطريقة تمثيلهم، لكى يتمكن من التعامل والتعاون معهم بإنسجام تام.

ونود التركيز على مبدأين هامين فى عمل هذه الفرق، وأولها الحاجة الملحة للوحدة الداخلية والتلاحم الشديد فيما بينهم، وذلك فى سبيل تسهيل مهمتهم وتنظيم عملهم الارتجالى الخطر. والعامل الثانى هو وجود المغريات الخارجية، بمعنى أن رعاة هذا الفن كانوا يعرضون أضخم الرشاوى على هذه الفرق لتقديم أفخم العروض فى بلاطاتهم. وبالطبع كانت هذه الفرق عرضة للدسائس والفتن، ولاسيما بعد أن اشتهرت بعض الممثلات، مما أثار الغيرة بين أفرادها. ولقد استطعنا أن نحصل على هذه المعلومات من سجلات هذه الفرق ومراسلات أعضائها الخاصة ونصوص الامتيازات التى حصلت عليها وكذلك الاعتراضات الكنسية والمدنية.

وترجع أول إشارة فى حوزتنا عن فرق متجولة من المحترفين إلى عام ١٥٤٥. أما أهم فرق القرن السادس عشر فهى فرقة الجيلوسى Gelosi، وكانت دعامتها الأساسية هى أسرة الأندرينى Andreini فرنشيسكو Francesco (١٥٢٨-١٦٢٤)، وإيزابيلا Esabella (١٥٦٢-١٦٠٤). واشتهرت كذلك فرقة الديسيوسى Desiosi وعلى رأسها ديانا دا بونتى Diana da Ponte (ازدهرت ١٥٨٢-١٦٠٥)، والتى انضم إليها لبعض الوقت تريستانو مارتينيللى Tristano Martinelli (حوالى ١٥٥٧-١٦٣٠). وذاع أيضاً صيت فرقة الكونفيدينتى Confidenti وعلى رأسها فيتوريا بيسيمى Vittoria Pisimi (ازدهرت حوالى ١٥٧٥-١٥٩٤) وبيدرولينو Pedrolino (بيلليسينى Pellesini حوالى ١٥٢٦-١٦١٢)، وهناك فرقة حملت أسم اليونيتى (المتحدين Uniti) بقيادة دروسيانو مارتينيللى Drusiano Martinelli (?-١٦٠٦/١٦٠٨) وزوجته انجيليكا Angelica (ازدهرت ١٥٨٠-١٥٩٤). ولقد مهدت هذه الفرق الرائدة الطريق أمام الجيل التالى الذى سار على الدرب نفسه، فظهرت فرقة الكونفيدينتى الثانية بقيادة فلامينيو سكالا Flaminio Scala (ازدهر ١٦٠٠-١٦٢١)، وفرقة الأتشيزى Accesi وفرقة الفيديلى Fedeli وغيرها من الفرق التى تابعت المسيرة إبان القرن السابع عشر.

ولقد كانت مدينة مانتوا Mantua هى صاحبة الرعاية الأولى لهذه الفرق. ولكن عند نهايات القرن السابع عشر اقترنت بعض الفرق باسم مدينة مودينا Modena وبارما Parma، فأصبحت مثل هذه الفرق هى الأكثر شهرة، ولهذا ازداد عليها الطلب للسفر خارج إيطاليا. وتظهر السجلات الأولى لفرق المحترفين أنهم وصلوا حتى باريس، وأدت رحلاتهم المتكررة إلى هذه المدينة إلى تأسيس فرقة إيطالية دائمة بها عام ١٦٦١، وازدهرت حتى عام ١٦٩٧، أى عند نهاية القرن السابع عشر، وذلك حين تخطى الممثلون حدودهم وتورطوا فى فضيحة تمس القصر الملكى، فطردوا من المدينة بسبب هذه الوقاحة والحمق.

وفى عام ١٧١٦ عاد الكوميديون الإيطاليون ومكثوا فى باريس وظلوا بها حتى نهاية القرن الثامن عشر. ولعل اختلاط اللغتين الإيطالية والفرنسية، وكذا الأساليب والمصادر يجعل من تاريخ كوميديا ديللارتى فى هذه الفترة جزءاً من تاريخ المسرح الفرنسى(٢١) تماماً كما هو جزء من تاريخ المسرح الإيطالى، ولاسيما إذا تذكرنا ارتباط فن موليير بالكوميديا ديللارتى. وهناك آثار لزيارات الفرق الإيطالية فى بافاريا وإسبانيا وإنجلترا. لكن باريس كانت بالنسبة لهم الوطن الثانى ولاسيما قرب نهاية القرن السابع عشر. لقد وجدت هذه الفرق فى البلاط الفرنسى أحسن حظيرة يعملون فى ظلها الظليل. ومما سهل على هذه الفرق السفر بساطة عروضها وقلة عدد أفرادها. فالفرقة تحتاج فى المتوسط إلى شخصين على الأقل ليؤديا دور كبار السن واثنين ليمثلا دور العاشقين واثنين لتمثيل الخدم وممثل واحد لتأدية دور الكابتن، وهناك دور لوصيفة ودور أو دوران من الأدوار الصغيرة الأخرى.

---

(٢١) Gustave Attinger, L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français. Slatkine, Gévève 1969.

I.A. Schwartz, The Commedia dell'arte and its influence on French Comedy in the seventeenth Century. New York 1933.

لقد كانت كوميديا ديللارتى فنا جادا وتجسيدا قوياً للتمرس على أيدى رجال ونساء ذوى موهبة عالية وعزيمة قوية، ولكنها قد هوت فى القرن الثامن عشر. حقا إن كوميديا ديللارتى نبعت من أحداث هزلية تقليدية، ولكنها فيما عدا ذلك تعتمد على الأشكال الأدبية الأخرى. فهى دون تردد أو خجل استعانت أو استعارت واختصرت أو زودت فيما استعارت على نحو أوسع مما حدث فى مسرح المثقفين. ولولا كوميديا ديللارتى، وبالمسرح الرسمى أو مسرح المثقفين فقط، كان مسرح عصر النهضة سيصبح كائنا بلا حياة أو حياة بلا معنى. كما أنها هى التى خلقت جيلا من الممثلين صار قدوة لبقية الأجيال فى قوة عزيمته وحيويته، فالكوميديا ديللارتى هى فن الممثل بلا جدال، فهو فى هذا الفن المحور الذى يعتمد عليه كل شئ.

ومن يدقق النظر فى فننا المسرحى المعاصر سيجد بقايا لفن كوميديا ديللارتى سواء فى مسرح العرائس أو الميموس أو البانتوميم التى تقدم فى تيفولى جاردنز Tivoli Gardens أو فى كوبنهاجن. وهناك فرقة فى نابلى تسمى فرقة بينو دى فيليبو Peppino de Filippo هى التى فى عام ١٩٦٤ أعطت جماهير لندن بعرضها "تناسخات مطرب (ممثل) جوال" Metamorphoses of a Wandering Minstrel فكرة عن ماهية كوميديا ديللارتى، كما أنها بذلت جهوداً أخرى فى سبيل إحيائها عن طريق إحياء الأقنعة وإعداد السيناريوات، واستخدام الممثلين ذوى القدرات العالية والمتمكنين والقادرين على الارتجال. ولقد وقعت تجارب مماثلة فى براغ وفى كلية الملكة مارى Queen Mary College بلندن. وفى عام ١٩٦٥ قدم أعضاء من مدرسة مسرح الأولد فيك بريستول وقسم الدراما فى الجامعة عرضاً مرتجلا من السيناريو المترجم لجولدونى وعنوانه "الأرملة الماكرة" (The Wily Widow, La Vedova Scaltra). ولكن هذه الجهود جميعا رغم أنها تبعث السرور فى النفوس بسبب ما تقدمه من تسلية، إلا

أنها ليست مـن الكوميديـا ديللارتى فى شئ فلقـد ولى زمـن هـذا الفـن الرائـع(٢٢).

(٢٢) للمزيد من التفاصيل راجع:

L. Zorzi- G. Innamorati- S. Ferrone, Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi, gli attori. Firenze, Sansoni 1982.

M.L. Altieri Biagi, "Appunti Sulla lingua della commedia del 1500". ne "Il teatro classico italiano nel 1500". Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1971.

C. Mic, La Commedia dell'arte. Paris 1923.

W.A. Smith, The Commedia dell'arte. New York 1964.

الفصل الثانى

بناء الكلاسيكية الفرنسية

نحو النهضة

بعد أن استطاعت الدراما أن تترك الكنيسة[٢٣] تكونت عام ١٤٠٢ "أخوة الالام". وهى جماعة من الممثلين الهواة كان هدفها الرئيسى هو تقديم مسرحيات الأسرار فى باريس وحولها داخل مبانى مسرحية، وربما نظير أجور زهيدة. وعلى منوال هذه الأخوة تكونت جماعات أخرى للتمثيل. وقدمت الجمعيات الأدبية (Pays) وجمعيات الطلاب الجامعيين مسرحياتهم الخاصة، وهى من نوع الدراما الاستعارية (allegorical). كما كانت لهم مسرحياتهم الساخرة أو السوتى (Sotie). أما عن المسرحية الاستعارية فهى بنت تيار ظهر إبان القرن الرابع عشر متطورا عن المسرحية الدينية. وكانت شخصياتها تعطى إيحاء عن طريق الاستعارة أو الرمز المجازى[٢٤] (allegory) بالمعانى المجردة أو تجسدها، كأن يدور حوار بين شخصين يمثل أحدهما الفضيلة والآخر الرذيلة. وهذه المسرحية الرمزية المجازية لا تعالج موضوعا دينيا على وجه التحديد، ويمكن أن نعتبرها مسرحية أخلاقية بصفة عامة. أما مسرحية السوتى (Sotie) فهى مسرحية محلية قصيرة مفعمة بالسخرية، وتقوم فى الغالب على معالجة الموضوعات السياسية لا الدينية. ومن أشهر كتاب هذا النوع بييرجرينجور Pierre Gringore، الذى ازدهر ابان القرن السادس عشر. وليست مسرحية السوتى (Sotie) متطابقة مع المسرحية الهزلية أى الفارس

---

(٢٣) V.L. Saulnier, La Literature Française du Moyen Age, Que Sais-Je? PUF Paris 1970. pp. 96 ff.

وقارن يوهان هويزنجا (ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد)، إضمحلال العصور الوسطى. دراسة لنماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضى المنخفضة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

(٢٤) عن المفهوم الاستعارى allegorical راجع العدد الخاص الذى أصدرته الجامعة الأمريكية بالقاهرة من "ألف مجلة البلاغة المقارنة، عدد ١٢ عام ١٩٩٢.

(Farce)، وإن كانت تتفق معها فى بعض العناصر. فحبكتها على سبيل المثال ضعيفة، ومحتواها محلى ملتصق بالبيئة التى نشأت فيها. وهذا ما يفسر المتاعب التى وجدتها هذه المسرحية أى السوتى (Sotie) مع السلطات.

وبالطبع كانت المسرحية الهزلية (Farce) شائعة. ولقد عمرت طويلا على الأرض الفرنسية، وهى شكل شعبى للدراما لم ترق إلى مستوى الأدب الرفيع. وأشهر مثل على هذا النوع الدرامى هى المسرحية الهزلية المعروفة والمؤرخة بالقرن الخامس عشر والمجهولة المؤلف والتى تحمل عنوان "الأستاذ بيير باتلان" (Maître Pierre Pathelin)، وقدمت على المسرح عام ١٤٧٠. وهناك من النقاد من يعتبرونها مسرحية كوميدية متكاملة (comedie) وليست مسرحية هزلية (farce) لأن الأخيرة تتخلق من روح الشعب، وتجئ خشنة لاذعة مجردة من الشفقة والرقة، ولا تهدف إلى شئ سوى الإضحاك وبصورة صاخبة بل وعلى حساب بعض المواطنين. أما "الأستاذ باتلان" فهى على بساطة موضوعها تحتوى على كثير من الصقل والدقة، ولاسيما فى تعبير الشخصيات عن نفسها مما يكشف عن قدرة درامية واضحة وحيوية جادة وأسلوب مركز مكشوف ولاذع. وبها أيضا خيال طريف تكمن وراءه حقيقة باطنة. إن هذه المسرحية غير مسبوقة ولا متبوعة بما يماثلها وهذا سر شهرتها(٢٥).

وجدير بالذكر أنه طيلة القرن الخامس عشر والسادس عشر لم تختف مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات والمسرحيات الأخلاقية ولا الأشكال

---

(٢٥) عن "الأستاذ باتلان" فى اطارها التاريخى راجع:

Pierre–Georges Castex–Paul Surer, Manuel des Études Littéraires Françaises, Moyen Age XVI-XVII Siècles. Hachette 1954, pp. 68 ff.

Barbara C.Bowen, Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620. University of Illinois Press, Urbana 1964.

وقارن: جوستاف لانسون (ترجمة د. محمد محمد القصاص – د. محمود قاسم)، المؤسسة العربية الحديثة، الجزء الأول، ص ١٠٢ ومايليها، ١١٠ ومايليها.

الدرامية الأخرى التى ذكرناها سلفاً. كما أن الممثلين ظلوا هواة فى أغلبهم، وإن كان البعض يميل إلى القول بأن مسرحيات السوتى (Sotie) عرضت بواسطة فرق نصف دائمة ونصف محترفة.

وفى هذا الجو الذى اختلطت فيه الأشكال الدرامية تلمع بوادر عصر النهضة. فالصبغة الدنيوية بدأت تطغى على الصبغة الدينية لتمحوها فى النهاية. فهذا مايثبته ويؤكده قرار ١٧ نوفمبر ١٥٤٨، الذى يثبت احتكار أخوة الآلام للتمثيل فى باريس، ولكنه يحظر عليها القيام بتمثيل أى شئ سوى ما هو دنيوى على أساس أن خلط الأشياء القدسية بالدنيويات يؤدى إلى الفوضى والإنحلال ويسئ إلى الدين. وهكذا حرم على أخوة الآلام أن تعرض الكثير من مخزونها المسرحى (repertoire). ولكن هذا القرار يضع حدا نهائيا للمسرحية الدينية فى فرنسا عصر النهضة، حيث أصبح المسرح الدنيوى حرا طليقا فى أن يشق طريقه على أسس شعبية وأدبية.

ولقد كانت الحروب الإيطالية التى خاضتها الجيوش الفرنسية مبعث التجديد فى أثنائها. ومن بعدها ظهر مبدأ جديد يدعو لحب الحياة لذات الحياة، وللتمتع بلذات الدنيا وعدم فرض الحرمان على النفس. وهذا المبدأ الإيطالى فى أسلوب الحياة يغطى القرن السادس عشر بفرنسا، فهو القرن الذى تخصص فى تطبيق هذه القاعدة الجديدة على العبقرية الفرنسية. ولم تأت نهاية القرن الخامس عشر حتى كان الاقطاعيون قد فقدوا اقطاعهم، وأخذ رجال الكنيسة يفقدون سلطانهم وهيمنتهم على كل شئ. واستمرت الروح البرجوازية تحقق انتصاراتها فى كل الميادين، وهى روح عملية محدودة الأفق تتجه بكل طاقاتها نحو المتع المادية وتسخر مما عداها وتنكره انكارا. فجاءت الآداب أيضاً على منوال هذه الروح الجديدة، فقيرة فى الأفكار غنية فى العواطف المبتذلة. ولما جاءت النهضة فإنها لم تهدم شيئا كما يعتقد الكثيرون، ولكنها فقط عملت على تخليص بعض براعم الحياة المدفونة تحت الأنقاض من عوائق النمو والتفتح، والنهضة الفرنسية تستغرق

القرن السادس عشر بأكمله، أى من الحرب الإيطالية الأولى عام ١٤٩٥ وحتى موت هنرى الرابع عام ١٦١٠.

لقد انبهر الفرنسيون عندما دخلوا إيطاليا فوجدوها مشرقة فاتنة، فاكتشفوا أن الحياة ليست قتالا عنيفاً، بل متعة لذيذة متجددة وسط النور وفى العراء أو الظل الظليل بين الزهور أو غدران الماء، وفى كنف الثراء والرخاء والبذخ والفن. ففى ظل هذه الحياة الممتعة ينطلق النشاط البشرى دون عائق أو حد، ولا يعنيه شئ إلا البحث عن كل ماهو جميل ومريح. وفى هذه الحالة يصبح الجمال غاية الحياة، ولم يعد العيش فى هذه الدنيا واجبا مفروضا أو قدراً محتوما. وإنما أصبحت الحياة بمثابة تحقيق اختيارى حر لعمل فنى رائع هو الحياة نفسها. ولقد انتشر الغزو الفرنسى على الأرض الإيطالية خمس أو ست مرات خلال ثلاثين عاماً أو نحوها. وكان فى كل مرة ينسحب إلى الأرض الفرنسية حاملا معه أكداسا مكدسة من اللوحات والتماثيل والكتب والأفكار. ففرانسوا الأول (١٥١٥-١٥٤٧) كان يجمع روائع رافائيل ومايكل أنجلو. كما أن الأرض الفرنسية اجتذبت ليوناردو دافنشى Leonardo Da Vinci (١٤٥٢-١٥١٩) الهرم وبنفينوتو تشيللينى Benvenuto Cellini وفرانشيسكو بريماتشيو Francesco Primaticcio (١٥٠٤-١٥٧٠) الذى قام بزخرفة قصر فونتينبلو. ولم يأت عام ١٥٢٥ حتى كانت فرنسا قد تشربت الروح الإيطالية وروائعها، وأصبح ذلك أمرا ملموساً. وكان السر العظيم وراء روح التجديد والتطلع إلى النهضة هو حب الحياة من أجل الحياة نفسها.

وتحت تأثير هذه الروح الجديدة أخذ الشبان الذين سئموا جفاف الفلسفة المدرسية (السكولا ستيكية) يكتشفون فى دهش الفن الدفين والأسلوب الرائق الرائع لمؤلفات القدماء العظيمة. وشرعت المطبعة التى اخترعت فى القرن الماضى تنشر المعرفة بالنصوص الأصلية نفسها، وتجنبها خطر التحريف. فتحمس الناس للشاعر الأبيقورى الكبير لوكريتيوس (حوالى ٩٩ ق.م - حوالى ٥٥ ق.م) وللمؤرخ تاكيتوس (حوالى ٥٥م - حوالى ١١٧م) وللكاتب كوينتيليانوس (حوالى ٣٥م - ٩٦م). وصار الأمراء يتطلعون إلى التسلية عن طريق اللعب بالأفكار لا الألفاظ. وأخد المواطنون الفرنسيون على عاتقهم مهمة

تحقيق الأنموذج الإيطالى للرجل الفاضل، فاخذ منهم ذلك المرحلة الأولى من النهضة والتى تمتد حتى عام ١٥٣٥. ثم تمخضت هذه الحركة عن الإتجاه نحو الإصلاح الدينى والإتجاه نحو النهضة عن طريق الانطلاقة العظيمة. ذلك أن الإهتمام بإيجاد قاعدة للسلوك لم يكن ليتفق مع روح النهضة الجديدة، أى الانغماس فى حب الحياة بكل لذاتها. فقام كالفن Jean Calvin (١٥٠٩-١٥٦٤) فى وجه رابليه François Rabélais (١٤٩٤-١٥٥٣). وانحسر الفن البحت بعض الشئ أمام مطالب العقلية الفرنسية الأخرى. لقد كشف الايطاليون النقاب عن مؤلفات القدامى بهدف الاستمتاع باحياء هذه النصوص، أما فى فرنسا فإن حركة الإحياء هذه قد اتجهت نحو الاحاطة والدراسة المتعمقة، وذلك تحت تأثير الروح النقدية التى يتميز بها الفرنسيون. وغطت هذه الحركة المرحلة الثانية من النهضة والتى سادتها فكرة الحقيقة العقلية، وهى تمتد حتى عام ١٥٥٠. أما الفترة الثالثة والتى امتدت من ١٥٥٠ إلى ١٥٨٠ فعاش فيها الشاعر الأشهر رونسار Ronsard وعمل على الإحتفاظ بحاسة تذوق الجمال مهما كانت المنازعات الدينية. وفى الفترة الرابعة التى تبدأ من عام ١٥٨٠ جاء مونتانى Montaigne (١٥٣٣-١٥٩٢) فحقق للأدب الفرنسى جماله الخاص المتمثل فى السعى نحو الحقيقة الجميلة أو الجمال الحقيقى[٢٦].

ويسبب الحرب الأهلية الفرنسية أخذ المسرح الدنيوى وقتا طويلا لكى يثبت وجوده ويدعم مركزه. ومن ثم فإن القرن السادس عشر الذى شاهد ظهور مسرح قومى رائع فى كل من إسبانيا وانجلترا، وعاش فيه كل من لوبى دى بيجا وشكسبير، فإنه كان فى فرنسا فترة اضطراب وارهاصات تجريبية. وقد يكون شيقا - لا مفيدا - أن يفحص المرء عن الاتجاه الذى كان يمكن أن يأخذه الشكل الشعبى المحلى للدراما إن لم تسيطر عليه موجة الروح الجديدة القادمة من إيطاليا. فالذى حدث هو أن تأثير عصر النهضة التى إندلعت شرارتها الأولى فى إيطاليا انتصر على الفارسات الفرنسية القديمة وعلى مسرحيات السوتى (Sotie)، كما

(٢٦) Krailsheimer (ed.), op.cit., pp. 41 ff, 72 ff, 34 ff.

انتصر على المسرحيات الدينية المستمدة من القصص الإنجيلي. وهكذا فإن مؤلفي عصر النهضة في فرنسا الذين لم يقتصروا على استلهام النماذج الكلاسيكية القديمة، بل حاولوا أيضاً تقليد الشكل والمضمون في هذه النماذج، كانوا في المقام الأول علماء بحاثة قبل أن يكونوا مؤلفين تلقائيين.

ومنذ القرن الرابع عشر استخدمت كلمة "تراجيديا" على يد نيكولا أوريزم Nicolas Oresme للدلالة على "الأخلاقيات"، ولم تستعد هذه اللفظة معناها الأصلي والصحيح إلا منذ بداية القرن السادس عشر وتحت رعاية الإنسانيين الأوائل. فبواسطتهم تم إكتشاف وترجمة أو تلخيص النصوص الكلاسيكية القديمة. وقام مايمكن أن نسميه المسرح اللاتيني الجديد في مطلع القرن السادس عشر، وهو ماسيترك طابعه على النتاج المسرحي لعصر النهضة كله. كان إرازموس Erasmus في عام ١٥٠٥ قد نشر ترجمة لاتينية لمسرحيتي "هيكابي" و "إفيجينيا" للشاعر الإغريقي يوريبيديس، فاستهل بذلك عهدا جديداً من الترجمات والطبعات والإقتباسات المتتالية. ففرانسوا تيسار François Tisward أهدى إلى من سيكون مستقبلا فرانسوا الأول مسرحيات "ميديا" و "الكستيس" و "هيبوليتوس" المترجمة هي الأخرى إلى اللاتينية. وترجم لازاردى بيف Larzare de Baif عام ١٥٣٧ "اليكترا" سوفوكليس. ثم جاء ليكوسيه بوشانان L' Eccossais Buchanan (١٥٠٦-١٥٨٢) وهو من أشهر أساتذة كوليج دى جوين (College de Guyene) في بوردو Bordeau فألف بدوره مسرحية لاتينية تحمل عنوان "ميديا" وذلك فيما بين عامي ١٥٢٨ و ١٥٣١، ووضع نسخة لاتينية أخرى من "ألكستيس" عام ١٥٣٩. وفي عام ١٥٤٤ قدم موريه Muret "يوليوس قيصر" مأخوذة عن سير بلوتارخوس. وقدم جان بوشيتيل Jean Bochetel ترجمة لمسرحية "هيكابي" ليوريبيديس. ومن الآن فصاعداً إنهالت سيول الترجمات اللاتينية الفرنسية مما يدل على نجاح التراجيديا الإغريقية بصفة خاصة والكلاسيكية عامة في إكتساب جمهور ذلك العصر. وفي نفس الوقت كان كل من دورا Jean Dorat (١٥٠٨-١٥٨٨) في كوليج دى كوكيريه (Coqueret) وموريه Marc-Antoine Muret (١٥٢٦-١٥٨٥) في كوليج الكاردينال ليموان

(Lemoine) يشرح النصوص الاغريقية التراجيدية والكوميدية لطلابه، بعد أن أعدوا لها نسخة لاتينية. ومن المعروف أيضاً أن الشاعر الكبير رونسار كان قد ترجم بعض فقرات من أريستوفانيس.

وعلى كل حال ينبغى الحذر من المبالغة فى تصوير التأثير الإغريقى على مسرح القرن السادس عشر، لأن أيسخولوس كان على وجه التقريب مجهولا تماماً. ولم يقلد أحد مسرحيات سوفوكليس إلا فيما ندر. إنه يوريبيديس الذى لاقى قبولا وشعبية وذلك بسبب مسرحياته المفعمة بالعواطف الجياشة والمناقشات الأخلاقية. وقبل كل شئ ينبغى ألا ننسى أن هذه المؤلفات الإغريقية لم تصل إلى أيدى الفرنسيين إلا مروراً بمدرسة سينيكا الشاعر اللاتينى. فتأثير سنيكا على مسرح عصر النهضة أمر لا يقبل الجدل. حقا إن بلاوتوس وترنتيوس قد تركا بعض الملامح حتى على التراجيديات الأولى فى مسرح النهضة بفرنسا. وأوحى أمير الشعر اللاتينى فرجيليوس إلى جوديل بمسرحية "ديدو" (Didon). أما سينيكا فهو الأب الروحى لمسرح عصر النهضة، إذ لا يوجد كاتب واحد آنذاك يجهله. لقد أعجبهم حواره وشدهم أسلوبه الملئ بالحيوية الناجمة عن الإثارة المستمرة للأعصاب، والذى لم يخلو مع ذلك من الصرامة. وإلى سينيكا يدين مسرح عصر النهضة بالجزء الكبير من مفهوم المسرح الخطابى والغنائى(٢٧).

وفى عام ١٥٥٠ وضع جان دورا الشارح والمفسر اللغوى (Glossateur) تعريفا للفظ التراجيديا فقال بأنها عمل ذو شخصيات كبيرة تثير رعبا كبيراً ويبدأ بداية مثيرة وينتهى نهاية هادئة. وهذا هو نفس المفهوم الذى كان قد أخذ به جوس باد Josse Bade فى مقدمة كتابة الذى يحمل عنوان "مدخل إلى سينيكا" المنشور عام ١٥٠٤، ١٥١٤. وهو أيضاً نفس المفهوم الذى أخذ به جاك بيليتيه دو مان J. Peletier du Mans فى مؤلفه "فن الشعر" (Art Poetique) المنشور عام ١٥٥٥. ولم يظهر أرسطو الذى غالبا ماطبقت

(٢٧) J. Jacquot-M.Oddon (eds.), Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance, 2nd édition. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) 1973.

آراؤه دون أن تفهم فهما كاملا إلا حوالى عام ١٥٦٠. ويلخص جوليس شيزار سكاليجر Jules Cesar Scaliger (١٤٨٤-١٥٥٨) أفكاره فى كتابه "فن الشعر" (Poetice) الذى ظهر فى ليون Lyon عام ١٥٦١. ولقد مارس هذا الكتاب الصعب وغير المنظم تنظيما جيدا تأثيرا هائلا على مسرح القرن السادس عشر، وفيه يخرج للوجود أول شرح لقانون الوحدات الثلاث[٢٨].

وفى نفس السنة وفى "المناقشات المختصرة" (Bref Discours) التى تصدرت مسرحية "يوليوس قيصر" (Jules Casar) عام ١٥٦١ وضع الطبيب والشاعر جاك جريفين Jacques Grevin (١٥٣٨-١٥٧٠) روح جماعة البيلياد (Pleiade) متجسدة فى قواعد أعاد بها إلى الأذهان مبادئ أرسطو وهوراتيوس بإصراره على أن يجعل للتراجيديا حدثاً قصيراً محدوداً، ووقاراً أكثر مما كان لها من قبل. ثم قدم جان دى لاتيى فى مسرحياته حدثا غير عادى وجديراً بإثارة الشفقة، وهو يأخذ بقاعدة وحدة الزمان والمكان، ويدعو إلى الإبتعاد عن المنظر الشنيع والمخيف أو غير المعقول، وهو يرى أن المسرحية يمكن أن تصاغ بصورة جيدة دون أن تكون ذات طول كبير ودون أن تستخدم إله من الآلة (deus et machina). ويمكن أن تستخدم الجوقة وأن تتكون المسرحية من خمسة فصول. ومع أن مؤلف جان دى لاتيى ملئ بالروح الكلاسيكية، إلا أنه لم يدفع الكثيرين لاتباعه. لقد رد عليه لودو دى إيجالييه Laudum d' Aigaliers فى كتابه "فن الشعر" (Art Poétique) كما رد عليه المؤلفون الدراميون فى عصره[٢٩].

على أية حال لقد تغيرت التراجيديا رويدا رويدا ومالت نحو التراجيكوميديا وستغرق

---

(٢٨) J. Peletier du Mans, Art Poétique ed. A Boulanger. Paris 1930.

قارن ما ورد فى الفصل الأول عن الأرسطيين الإيطاليين.

(٢٩) عن فن الكتابة الدرامية وأصولها الكلاسيكية فى فرنسا، راجع:

R. Morçay- P.Sage, Le Preclassicisme. Paris, Del Duca 1962.
Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France. Nizet, Paris. 1973.
Henri Peyre, Qu' est-ce que le classicisme? Nizet, Paris 1971.
G. Castor, Pléiade Poetics. Cambridge 1964.
R. Bray, La Formation de la doctrine Classique en France. Paris, Hachette 1927.

نهائيا فيها إبان نهاية القرن السادس عشر. وهذا اللون الجديد هو الذى يفكر فيه فوكلان دى لا فريزناى Vauquelin de La Fresnaye عندما ألف كتابه "فن الشعر" (Art Poetique) والذى لم يظهر إلا عام ١٦٠٥، وكان أرسطو حينئذ قد نسى أوكاد.

وبالنسبة لموضوعات التراجيديا فى القرن السادس عشر فإنها كانت فى الغالب محدودة، لقد أمدت روما وبلاد الإغريق مؤلفى المسرح، ومعظمهم من الشبان المتحمسين للدراسات الإنسانية، بالموضوعات الأسطورية والتاريخية، إلا أن التاريخ المعاصر لم يوح لهم بشئ هام إلا فيما ندر. ولم يعرف هؤلاء المؤلفون كيف يخترعون لأنفسهم موضوعات أصيلة خاصة بهم، ومن ثم افتقدنا وجود أعمال مجيدة وأسماء كبيرة. ويمكن أن نقسم القرن السادس عشر إلى أربعة مراحل:

المرحلة الأولى: من تيودور دى بيز Theodore de Beze إلى روبير جارنييه Robert Garnier وكانت التراجيديا فى أيدى البروتستانت والمتحمسين من جماعة البلياد Pléiade. إنها فترة مسرحية "ابراهام مضحيا" (L'Abraham Sacrifiant) لتيودور دى بيز، وثلاثية ديمازير Desmasures عن داوود. وهى أيضاً فترة جوديل ورفاقه ومقلديه مثل ميلان دى سان جيليه Mellin de Saint Gelais ولابيروس La Peruse وتوتان Toutain وجاك جريفين Jacques Grevin والأخوين جاك وجان دى لاتيى. وفى غضون خمسة عشر عاما تطورت التراجيديا واقتربت من النموذج الكلاسيكى القديم وبدأ نجاحها يشق طريقه عبر الأوساط الثقافية الكبيرة.

المرحلة الثانية: والشخصية الرئيسية فيها روبير جارنييه الذى وصلت به تراجيديا القرن السادس عشر إلى أوجها. وإذا كان مؤلف مسرحية "اليهود" (Les Juives) قد أضاف شيئا ذا أهمية بالنسبة للتكنيك الدرامى أو التقنية المسرحية فإنه أيضاً خلق أسلوبا جديدا وسيدين له اللاحقون من الكتاب بالشئ الكثير.

المرحلة الثالثة: وهى التى بدأت بعد روبير جارنييه وفيها نمت التراجيديا كما وتقلصت كيفا، فألفت وعرضت أعمال درامية ذات موضوعات متنوعة وحبكات

أكثر تعقيداً من ذى قبل وأسلوب خطابى يميل إلى المبالغة. إن أسماء كل من شانتيلوف Chantelouve وماتيو Matthieu تكاد لا تستحق الذكر.

المرحلة الرابعة: وفى وسط هذا الإرتباك يأتى دى مونكريتيان de Montchretien فى نهاية القرن السادس عشر بعمله المسرحى الذى هو فى الأساس متفرد الطابع، له جاذبية الأسلوب الجميل فى اطار شعرى رائع. وهو الاسم الوحيد فى هذه الفترة الأخيرة، فبعده سارت التراجيديا بلا قواعد وسادت التراجيكوميديا الخيالية، ومازلنا بعيدين عن "السيد" و "بوليوكت" لكورنى.

ومن يقرأ بعض تراجيديات القرن السادس عشر يلاحظ أن الحدث فاتر ويعانى من التخيلات الخاطئة التى تبناها أهل هذا القرن عن الوحدات الثلاث. وكل ذلك قد يدفع المرء إلى الظن بأن هذه الأعمال لم تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح، بل إعتقد الكثيرون فعلا أن هذه المسرحيات لم تكتب إلا من أجل القراءة. وثبت نقيض ذلك فلدينا قائمة طويلة من العروض المسرحية التى وصلتنا عنها وثائق مؤكدة من القرن السادس عشر. إنها مسرحيات إذن قابلة للعرض ومكتوبة لهذا الغرض بل وعرضت بالفعل(٣٠).

والجدير بالذكر أن الذى قام بعرض هذه المسرحيات هم طلبة الكليات الجامعية والمتحمسون للثقافة الكلاسيكية. ففى داخل الكليات كان هناك مسرح حر أدى الكثير وقام بجهد كبير من أجل نشر التراجيديا. وكانت هذه المسرحيات تعرض إما فى الكليات نفسها أو فى الأماكن العامة. كما عرضت هذه المسرحيات بواسطة الهواة من الأغنياء الذين كانوا يقدمونها لأصدقائهم وضيوفهم. وهكذا تسللت التراجيديا إلى القصور والبيوتات الكبيرة بل وإلى الأديرة، وقدمت بعض الفرق المتجولة ببعض العروض ومن بينها بعض مسرحيات جوديل وجارنييه ودى مونكريتيان.

---

(٣٠) Gustave Cohen, Etudes d'Histoire du Théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance. Paris 1956.

Eug. Rigal, Le Théâtre français avant la période Classique. Paris, Hachette 1901.

هذا ويقدم لنا المسرح الكوميدى الفرنسى نفسه إبان القرن السادس عشر بصورة أساسية على أنه جزء من العمل الأدبى لجماعة البلياد. كما أن واضعى نظرية الدراما لم يفكروا فى فصل الكوميديا عن التراجيديا، لأنهم فى العادة يعرفون الواحدة بالنسبة للأخرى. يقول جاك بيلليتيه دو مان Jacques Pelletier du Mans فى عام ١٥٤٥ إن "الكوميديا والتراجيديا تشتركان فى شئ واحد عام هو أن كلا منهما تقع فى خمسة فصول لا أكثر ولا أقل، إلا أنهما مختلفتان تماماً لأنه فى مكان الشخصيات الكوميدية الآتية من وسط وضيع تقدم التراجيديا الملوك والأمراء والسادة العظام. وفى حين تتسم الأحداث الكوميدية بالهزل تنتهى التراجيديا دائما نهاية حزينة رزينة.. ويجرى لسان الكوميديا بلغة سهلة أو بالأحرى بلغة شعبية". ولن يضيف "فن الشعر" لسكاليجر –الذى سبق أن أشرنا إليه– شيئا يذكر سوى أنه قدم تعريفا أكثر تحديدا للوحدات الثلاث. وعندما عرضت كوميدية جوديل "إيوجين" (Eugene) عام ١٥٥٢ فإن المرء يعجب كيف أن قواعد الكوميديا قد وضعت منذ سبع سنوات أى منذ ١٥٤٥ ولم يظهر سوى عمل كوميدى واحد. على أية حال لقد كان هدف مؤلفى الكوميديا هو إحياء هذا الشكل الأدبى بوقاره القديم وليس إصلاح الأخلاق عن طريق الضحك[٣١].

وسنشرع الآن فى إعطاء فكرة موجزة عن مؤلفى التراجيديا والكوميديا الفرنسيين الذين ظهروا إبان القرن السادس عشر الذى أغفله الدارسون والباحثون لفترة طويلة من الزمن. ونحن نعتبره المرحلة الإنتقالية التى شاهدت الإرهاصات الكبيرة للتجديد والإحياء، إنه يمثل فترة المخاض التى ولد بعدها القرن السابع عشر بكل روائعه. وفى ضوء هذه النظرة يمكن أن نعيد للقرن السادس عشر حقه المهضوم من الرعاية والإهتمام.

(٣١) V.L. Saulnier, La literature Francaise de la Renaissance. Que Sais-Je? PUF, Paris 1973. pp. 71-102.
Costex - Surer, op.cit., pp 119-144.

إتين جوديل أمير التراجيديا

عاش إتين جوديل Etienne Jodelle مابين عام ١٥٣٢ ، ١٥٧٣ وعرضت تراجيديته "كليوباترا الأسيرة" (Cléopâtre Captive) عام ١٥٥٢ مع كوميدية "إيوجين" (Eugene). وكلاهما مكتوب على النمط الكلاسيكى. فالمؤلف يعتبر أول كاتب للدراما الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا. فهو إذن الذى فتح الطريق أمام دراما القرن السابع عشر العظيمة. ووصلتنا مسرحية أخرى فقط من بقية أعماله وعنوانها "ديدو" (Didon) التى عرضت عام ١٥٥٨.

وبالنسبة لمسرحية "كليوباترا الأسيرة" فهى تعتبر أول تراجيدية فرنسية من النمط الكلاسيكى الجديد. ويقال إن الكاتب جان أنطوان دى بيف Jean Antoine de Baif (١٥٣٢-١٥٨١) كان قد وضع خطة لمسرحية تراجيدية عن متاعب كليوباترا عام ١٥٤٩. فتبنى جوديل هذه الخطة وكتب مسرحيته فى بضع أسابيع. ومن المحتمل أن يكون قد إطلع على مسرحيات الكاتبين الإيطاليين سبينيللى Spinelli ١٥٤٠ وجيرالدى Giraldi ١٥٤٣. ومن المؤكد أنه تأثر بمأساة دى شيزار المنشورة فى فينيسيا عام ١٥٥٢. ولقد عرضت مسرحية جوديل "كليوباترا الأسيرة" مرتين خلال شتاء ١٥٥٣/١٥٥٢. كانت المرة الأولى فى قيصر دى ريمز Hotel de Reims الذى كان فى حوزة كاردينال دى لورين Cardinal de Lorraine وحضر العرض الملك هنرى الثانى الذى من أجله نظم جوديل البرولوج الفخم الذى يسبق التراجيدية. ويبدو أن الملك قد سر بهذا الثناء المستطاب وبالعمل المسرحى العروض، لأنه قد وهب الشاعر الشاب مكافأة قيمة. أما العرض الثانى للمسرحية وهو الأكثر شهرة، لأن وثائق مؤكدة وصلتنا عنه، فقد تم فى فناء كوليج دى بونكور حوالى يوم ١٢ فبراير عام ١٥٥٣. وعاون المؤلف الشاب فى هذا العرض لفيف من الأساتذة والطلبة وكان بينهم تورنيب Turnebe وباسكيه Pasquier وفوكلان Vauquelin ودورا Dorat. وقام

جوديل نفسه بدور كليوباترا، وقام بالأدوار الأخرى دى لابيروس وريمى بيللو Remi Balleau. وكان نجاح العرض فائقاً إلى الحد الذى إكتسب بعده جوديل لقب "أمير التراجيديا". واحتفت جماعة البلياد بنجاح أحد أعضائها فأقامت له إحتفالا ضخما قدمت له فى نهايته جديا متوجاً بغصون اللبلاب إحياء للمباريات المسرحية الإغريقية التى كانت تجرى برعاية الإله ديونيسوس. ويقال إن هذا الإحتفال أغضب الكنيسة التى خشيت من إحياء مثل هذه الطقوس الوثنية.

ومما يذكر أن هذه المسرحية مستقاة من سير بلوتارخوس ومكتوبة فيما عدا الكورس فى الوزن السكندرى والوزن العشرى. وفى الفصل الأول يظهر شبح أنطونيوس ليعلن أنه قد أمر كليوباترا بأن تقتل نفسها، لكى لا تعرض سبية فى موكب نصر أوكتافيانوس، ثم تظهر كليوباترا لتؤنب نفسها على موت أنطونيوس، وتعلن عن عزمها على الموت، وتستخلص الجوقة الدرس من هذه الأحداث. وفى الفصل الثانى يناقش أوكتافيانوس مع مجلس حربه ويكشف النقاب عن رغبته فى الإحتفاظ بكليوباترا حية ليزين بها موكب نصره. وفى الفصل الثالث يتقابل أوكتافيانوس مع كليوباترا فتطلب الحصول على حريتها فى مقابل تسليم خزانتها، ولكن حارسها يخذلها ويعلن أنها أخذت جزءاً من كنوزها، وهى الحادثة التى وردت فى سيرة أنطونيوس التى كتبها بلوتارخوس. وتحتل استعدادات كليوباترا للإنتحار الفصل الرابع كله. ويأتى الفصل الخامس بإعلان موتها الذى وقع فيما بين الفصلين، ثم تنهى الجوقة المسرحية بالنحيب والبكاء[٣٢].

(٣٢) عن أعمال جوديل راجع: E. Jodelle, Oeuvres. ed. H. Balmas, 2 vol. Paris 1964.

Eug. Rigal, De Jodelle à Molière, Tragédie, Comédie, tragicomedie. Paris, Hachette 1911.

وعن موضوع كليوباترا وموقع "كليوباترا الأسيرة" فى السياق العام التاريخى والمسرحى راجع:

أحمد عتمان: كليوباترا وأنطونيوس دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى. ط٢، أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠، ص ١٩٥-٢١٩.

روبير جارنييه أو سينيكا الفرنسى

ولد روبير جارنييه Robart Garnier (١٥٣٢-١٥٩٠) فى لافيرتى برنار (La Ferte Bernard) فى البرش (Perche)، وكان شاعرا عذبا وعالما بحاثة إحترف التدريس، ويعد من أهم مؤلفى التراجيديا الرواد فى عصر النهضة الفرنسية. وكان أيضا عضوا فى جماعة البلياد، استغل الجوقة فى مسرحياته أحسن استغلال. وبصفة عامة رزح تحت نير الإتباعية أى تقليد النماذج الكلاسيكية القديمة. كتب مأساته الأولى على نمط مآسى سينيكا، وهى بعنوان "بورشيا" (أو بورتيا Portia) وهى زوجة بروتوس. أما القصة فقد أخذها المؤلف من السيرة التى كتبها بلوتارخوس لبروتوس. ولقد ظهرت هذه المأساة عام ١٥٦٨ وتلتها المأساة الأخرى "كورنيليى" (Gornelie) وهى عن كورنيليا (Cornelia) زوجة بومبى الأكبر الذى هزم فى فرسالوس على يد يوليوس قيصر عام ٤٨ ق.م، وهرب إلى مصر فهربت معه وهناك شاهدته وهو يقتل على يد المصريين، فعادت بعدها حزينة إلى إيطاليا. ثم كتب روبير جارنييه بعد ذلك مسرحية "هيبوليت" (Hippolyte) وهى معالجة فرنسية مبكرة لموضوع فايدرا الموروث عن يوربيديس وسينيكا والذى سيتناوله بعد ذلك راسين وسيتفوق فيه على النماذج الكلاسيكية ذاتها، وهو ما سنتناوله بالتفصيل فى الباب الثانى من هذا الكتاب. وكتب جارنييه أيضا مسرحية "مارك أنطوان" (Marc Antoine) وهى عن ماركوس أنطونيوس الذى تعرض له جوديل فى مسرحية "كليوباترا الأسيرة". وستتوالى المعالجات بعد ذلك حتى نصل إلى "أنطونى وكليوباترا "لشكسبير"[٣٣]. وكتب جارنييه أيضاً مسرحيات بعنوان "الطروادية" (La Troide) و"أنتيجون" (Antigone) و"اليهود" (Les Juives).

وبمسرحية "برادامانت" (Bradamante) اخترع روبير جارنييه الفن المسرحى الجديد، ألا وهو التراجيكوميديا. ولقد نشرت هذه المسرحية عام ١٥٨٢ وأخذ المؤلف موضوعها جزئيا على الأقل من "أورلاندو مجنوناً" (Orlando Furioso) للكاتب

(٣٣) أحمد عتمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ١٩٥-٢١٩.

الإيطالى أريوستو سالف الذكر. وكانت برادامانت فى هذه المسرحية عذراء محاربة تبادلت الحب مع روجر Roger الفارس البسيط. ولكن أبواها آيمون Aymon وبياتريس Beatrice رفضا أن يزوجاها لحبيبها بدافع شعورهما بالكبرياء وطموحهما فى أن تتزوج ليون Lyon ولى عهد امبراطور بيزنطة ووريثه. فلما علم شرلمان بالموضوع قرر أن تتزوج رادمانت ممن يستطيع منهما أى الخطيبين أن يهزمها فى مبارزة فردية. وفى تلك الأثناء كان يون قد أنقذ فارسا مجهولا هو فى حقيقة الأمر روجر هذا منافسه. وكان ليون قد توسل إليه بعد قرار شرلمان أن يدخل قائمة المبارزة لصالحه. وهكذا وقع روجر فريسة لصراع بين الحب والشرف، وهو صراع مماثل لما سيقع فى "السيد" لكورنى بعد ذلك. وكان طبيعيا أن يكسب الشرف هذا الصراع، وهزم روجر مبارزته وحبيبته برادمانت وتملكه حزن عجيب. ولكن شرلمان الذى علم بالأمر إتخذ قراراً ثانيا عادلاً، وهو أنه حيث أن برادمانت كانت ستعطى إلى روجر حسب القرار السابق فإنه ينبغى على ليون أن يبارز روجر. ولكن ليون الذى عرف حقيقة روجر الآن تنازل عن برادمانت له. ولم يبق أمام روجر الآن سوى التغلب على عناد آيمون، الذى يمثل العنصر الكوميدى فى المسرحية. ولكنه على أية حال رضخ فى النهاية، ولاسيما بعد أن يقدم عرش بلغاريا إلى روجر. ولقد سمى روبير جارنييه مسرحيته بالتراجيكوميديا لأنها تعالج موضوعاً جديداً وليس كلاسيكيا وتنتهى نهاية سعيدة، كما أنها لا تضم جوقة. وهذه كلها سمات نجدها فى "السيد" لكورنى وهى ماهى أروع تراجيكوميديا عرفناها. لقد كان روبير جارنييه شاعراً بارعاً فى أسلوبه وفصاحته وخياله وغنائيته التى ظهرت فى أغانى الجوقة التى احتفظ بها فى تراجيدياته[٣٤].

والجدير بالذكر أن هذا المؤلف الفرنسى قد مارس تأثيراً كبيراً على مسرح العصر الإليزابيثى فى انجلترا. فقد ترجم توماس كيد مسرحيته "كورنيليى" إلى الإنجليزية وأعدها للعرض وهذا ما سنتحدث عنه فى الباب الثانى. كما ترجمت أيضاً مسرحية "مارك أنطوان"

---

(٣٤) عن أعمال جارنييه راجع: R. Garnier, Oeuvres ed. L. Pinvert, Paris 1922.
Krailsheimer (ed.), op.cit., pp. 273-279.
Castex-Surer, op.cit., pp. 140-141, 142-144.

عام ١٥٩٠ على يد الكونتيسة بيمبروك Countesse Pembroke وتأثر بها شكسبير فى "أنطونى وكليوباترا".

أنطوان دى مونكريتيان

عاش أنطوان دى مونكريتيان (Antoine de Montchrestien) مابين حوالى ١٥٧٥ و ١٦٢١، وكان عالما فى الإقتصاد وهو فى الأصل ابن صيدلى فى إقليم نورماندى. كان شديد الذكاء، كثير النشاط ذا روح قلقة، بل لعله أكثر شخصيات عصره قلقا. امتلأت حياته بالمغامرة واتسم طبعه بالخيال. لقد كان شاعرا ومبارزاً ومؤلفاً دراميا وعالما إقتصادياً.بارزا ورجلاً من رجالات الصناعة ومفكراً متأملا. وفى كل ميدان من هذه الميادين حقق نجاحاً ملموساً. ترك ذات مرة على اعتبار أنه مات فى شجار مع بعض الشبان، ولكنه حصل من جراء ذلك على تعويض كبير. ثم أيد امرأة من أسرة مرموقة فى نزاعها القضائى مع زوجها، فلما مات الأخير وترملت هذه الزوجة تزوجها أنطوان دى مونكريتيان. كما أنه أرغم على مغادرة فرنسا أثر مبارزة، فزار انجلترا وهولندا ودرس الصناعة والتجارة فيهما. ثم ألف كتاباً عظيما يقال إنه هو الذى أوحى إلى ريشيليو (Richelieu) وكولبير (Colbert) بكتابهما "دراسة فى الإقتصاد السياسى Traité de) (L'economie Politique المنشور عام ١٦١٥. بل ويعزى إليه اختراع مصطلح علم "الإقتصاد السياسى"، مع أنه اتبع فى أفكاره المؤلفين السابقين لاسيما بودان (Budan). وانتقل انطوان دى مونكربيتيان من دراسة صناعات معينة والتجارة الخاصة بها إلى دراسة القواعد العامة فى السياسة. والجدير بالذكر أن هذا الكتاب قد أعيد نشره على يد فونك برينتانو (Funck Brentano) عام ١٨٨٩. وبعد ذلك بسنة أو سنتين أسس دى مونكريتيان صناعة الصلب فى فرنسا وانضم هو وفونوتيه إلى حركة التمرد المعروفة باسم الهيجينوتية (Huguenots) أى البروتستانتية الفرنسية عام ١٦٢١ حيث قتل فى عراك عنيف.

وفى بداية حياته نشر أنطوان دى مونكريتيان ست تراجيديات عن موضوعات

كلاسيكية ودينية إنجيلية وتاريخية. المسرحية الأولى تحمل عنوان "سوفونيسب" Sophonisbe المنشورة عام ١٥٩٦ ولقد سبق أن تحدثنا عن هذه الشخصية التاريخية فى المسرح الإيطالى. أما المسرحية الثانية فتحمل عنوان "ملكة الاسكتلنديين" أو "الاسكتلندية" أو "ملكة أسكتلندا" (L' Ecossaise) وهى عن مارى ستيوارت Mary Stuart (١٥٤٢-١٥٨٧). وكانت قد خطبت فى طفولتها، ثم تزوجت فى عام ١٥٥٨ من فرانسوا الثانى، وعاشت فى البلاط الفرنسى منذ عام ١٥٤٨. وبعد موت زوجها عام ١٥٦٠ عادت إلى اسكتلندا. ولكنها بعد ذلك تزوجت من لورد دارنلى Lord Darnley عام ١٥٦٥، ومن بوتويل Bothwell عام ١٥٦٧، وسجنت بأمر الملكة اليزابيث وأعدمت بحجة أنها تآمرت على حياتها. ومسرحية أنطوان دى مونكريتيان تعد رائعته (chef d'oeuvre) بلا منازع، بل إنها تعد رائعة القرن السادس عشر كله. نشرت لها طبعات عدة فى الأعوام ١٦٠١ و ١٦٠٤ و ١٦٠٦ و ١٦٢٧. ولقد كانت جرأة كبيرة من المؤلف أن يختار موضوعاً لمسرحيته حدثا معاصرا لم يمر عليه أكثر من أربع وعشرين عاماً، ونعنى إعدام مارى ستيوارت، فلم تكن نفوس الناس قد هدأت بعد. ولكنها لاقت نجاحا باهرا وعرضت على المسرح عدة مرات فى خلال بضع سنين. لقد عرف المؤلف كيف يختار مالا يزعج جمهوره، وتصرف فى أحداث التاريخ بشئ من الحرية وإطلع على الوثائق التاريخية، ولكنه لم يأخذ منها سوى الجوهر الغنائى والإطار العاطفى للأحداث. لقد استطاع أن يقدم مسرحيته دون أن يجلب على نفسه غضب الكاثوليك أو البروتستانت ولا حتى أمير الكوندى (Prince de Conde) أو ملك انجلترا جاك الثانى Jacques II الذى أهداه دى مونكريتيان المسرحية. والجدير بالذكر أن هذه المسرحية قد حققت وطبعت فى أوائل القرن العشرين وبالتحديد عام ١٩٠٦ على يد ج. ميشو G.Michaut.

أما المسرحية الثالثة لأنطوان دى مونكريتيان فتحمل عنوان "الاسبرطيون" (Les Lacenes) وتدور حول شجاعة كليومينيس الثالث Cleomenes ملك اسبرطة وأسير بطليموس. ولقد عاش كليومينيس بين حوالى عام ٢٦٠ق.م و ٢١٩ ق.م، وهو ابن ليونيداس ملك اسبرطة، تشبع بأفكار الثورة الإجتماعية وأصبح ملكاً عام ٢٣٥ ق.م. حقق

لبلده توسعات فى الأرض على حساب الممالك اليونانية الأخرى ولكنه هزم فى النهاية فى يوليو عام ٢٢٢ ق.م فى معركة سيللاسيا (Sellasia)، فهرب إلى راعيه بطليموس فاعل الخير. فلما جاء خليفته سجن كليومينيس فهرب الأخير من السجن وحاول أن يحرض السكندريين على الثورة فراحت جهوده عبثا وانتحر عام ٢١٩/٢٢٠ ق.م.

وبعد ذلك كتب أنطوان دى مونكريتيان مسرحية "ديفيد" (David) ومسرحية "باتشيبا" (Bathsheba) و "آمان" (Aman) عن قصة هامان وايستير (Esther) وآهاسويروس (Ahasuerus). ونشرت كل هذه المسرحيات فى طبعة ١٦٠١ التى ضمت أيضاً القصيدة الشعرية الطويلة "سوزان أو العفة" (Susane ou la chasteté). وكتب أنطوان دى مونكريتيان بعد ذلك مسرحية "هيكتور" (Hector) ونشرت عام ١٦٠٤ وفيها استخدم الكورس مما أتاح له فرصة استغلال موهبته الغنائية، ثم كتب "بيرجيرى" أو "الحظيرة" (Bergerie) عام ١٦٠١ وهى مسرحية رعوية تجمع بين الشعر والنثر وتعد باكورة هذا الشكل الدرامى فى فرنسا ولكنها جاءت مرتبكة ومملة، وهى تقدم عشاق أركاديا فى مواقف مختلفة تتراوح بين الإقبال والصد ولكنهم غير متسقين مع أنفسهم[٣٥].

جاك جريفان

وعاش جاك جريفان Jacques Grevin مابين حوالى ١٥٣٨ وحوالى ١٥٧٠ وولد فى كليرمون (Clermont) بالقرب من بوفيه (Beauvais). وهو طبيب ماهر وأديب شاعر من مدرسة رونسار، نظم قصائد غنائية ذات قيمة أدبية عالية، ولكن شهرته تقوم أساساً على مؤلفاته الدرامية. ففى عام ١٥٥٩ عرضت مسرحيته "أمينة الصندوق" (La Tresorière) وهى كوميديا ساخرة موجهة للمرأة ورجال المال بصفة عامة. وفى عام ١٥٦١ قدم مأساة "موت قيصر" (La Mort de Çesar) وهى مكتوبة على نمط تراجيديات سينيكا. وبعدها قدم كوميدية بعنوان (Les Esbahis) عام ١٥٦٠. ولقد

(٣٥) Krailsheimer (ed.) op. cit., pp. 233-279.

وعن أعمال دى مونكريتيان راجع:

A. Montchrestien, Tragédies ed. Petit de Julleville Paris 1891.

غطت شهرة هذه المسرحية على تراجيديته "موت قيصر"، مع أنها لا تدين بشئ إلى المسرحيات الهزلية (الفارسات) الشعبية. وله دراسة علمية كما ترجم بعض الكلاسيكيات وأصبح بروتستانتيا وهرب إلى انجلترا مرتين ومات فى تورين (Turin) وهو فى خدمة دوقة سافوى (Duchess of Savoy).

وتدور الأحداث فى مسرحية "موت قيصر" على النحو التالى: فى الفصل الأول حوار بين قيصر ومارك أنطوان حول أحسن وسيلة للحكم. ويقف قيصر فى صف الشرف والمجد، ويقف أنطوان فى صف القوة. فى الفصل الثانى تبرز خيوط المؤامرة التى يدبرها بروتوس وكاسيوس لإغتيال قيصر فى مجلس الشيوخ. فى الفصل الثالث نلمس عواطف كالبورنيا زوجة قيصر التى تحذر زوجها من الذهاب إلى مجلس الشيوخ بسبب أحلام وهواجس تراودها. وبينما كان قيصر على وشك العدول عن الخروج فعلا يصل ديكيموس بروتوس ويؤاخذه على الإستسلام لأوهام امرأة ويصطحبه إلى مجلس الشيوخ. وفى الفصل الرابع يتم إغتيال قيصر ويصف لنا الرسول الحادثة، وتختم كالبورنيا هذا الفصل بالبكاء والعويل واللعنات على القتلة. وفى الفصل الخامس يلقى بروتوس خطبة على الشعب، ويليه مارك أنطوان الذى يظهر للمحاربين القدامى جنود قيصر السابقين عباءة قائدهم وقد تمزقت من أثر الضربات وتلطخت بالدماء فيصرخ الجنود مطالبين بالانتقام[٣٦].

بيير لاريفى

بيير لاريفى Pierre Larrivey (حوالى ١٥٤٠-١٦١٢) هو مؤلف درامى جاء مع أبيه الإيطالى إلى مدينة طروا Troyes الفرنسية. واسم شهرته نفسه يشهد بأصله الإيطالى لأنه يعد مواءمة ساخرة من اسم أسرته الإيطالى Giunti وتعنى بالفرنسية Les Arrivés أى "الذين وصلوا" أو "انضموا". وكان أفراد الأسرة طباعين مشهورين فى فلورنسة. ولقد نشر بيير لاريفى ست كوميديات فى عام ١٥٧٩، وثلاث أخريات عام

---

(٣٦) المرجع السابق.
وعن أعمال جريفان راجع: J. Grévin, Théâtre, ed. L.Pinvert. Paris 1922.

١٦١١. وهى مسرحيات معدة من نصوص إيطالية لكى توائم الظروف الفرنسية. وهى مكتوبة نثراً، وتمثل نوعاً من الكوميديا لن نجد له مثيلا بعد ذلك إلا عند موليير. وترجم بيير لاريفى أيضاً أعمالاً أدبية أخرى من الإيطالية بما فى ذلك "الليالى" للمؤلف ستراباررولا Straparola، وبذلك ساعد على تدعيم التأثير الإيطالى على الأدب الفرنسى.

وأهم أعمال بيير لاريفى هى دون شك مسرحية "الأرواح" أو "الأشباح" (Les Esprits) التى نشرت عام ١٥٧٩ وهى إعداد نثرى لمسرحية "أريدوتسيو" (Aridozio) للشاعر لورنزينو دى مديتشى (Lorenzino de Medici)، التى هى نفسها مزج لمسرحيتى "وعاء الذهب" (Aulularia) و "بيت الأشباح" (Mostellaria) للشاعر اللاتينى بلاوتوس مع مسرحية "الأخوان" (Adelphi) لترنتيوس. فهى أى مسرحية بيير لاريفى تقدم كالمسرحية الأخيرة أخين نشآ على نظامين تربويين مختلفين، أحدهما صارم يصر عليه الأب، والآخر لين يتبناه العم. فيستغل الإبن غياب الأب الصارم لكى يتمرغ فى أحضان عشيقته فى منزل أبيه. وأمكن تجنب النتائج الوخيمة لعودة الأب الفجائية بطريقة مماثلة لما يحدث فى "بيت الأشباح" لبلاوتوس، أى بحجة أن البيت مسكون بالأشباح. ولكن كما حدث فى "وعاء الذهب" لنفس الشاعر فإن الأب البخيل قد دفن حافظة نقوده، ويكاد يفقدها لولا موافقته على زواج العاشقين. ومن الملاحظ أن مسرحيتى موليير "البخيل" و "مدرسة الأزواج" تحمل تشابها كبيراً مع هذه المسرحية. وتدور الأحداث الدرامية فى هذه المسرحية على النحو التالى:

فى الفصل الأول نعرف أن للبخيل سيفيران Severin ثلاثة أبناء، أو على وجه التحديد ابنة وتدعى لورانس Laurence وولدان أحدهما أوربان Urbain المحروم من كل شئ وفورتونيه Fortuné (= المحظوظ) المدلل الذى تبناه العم اللين هيلير Hilaire. إغتصب فورتونيه بنتا صغيرة تعيش فى أحد الأديرة وتدعى أبوللين Apolline، وهى الآن على وشك أن تلد. ويصل أوربان متخفيا حتى لا يرى أباه وعشيقته فيليسيان Feliciane ويلاحقه الدائن روفان Ruffin.

فى الفصل الثانى يهيم شخص آخر يدعى ديزيريه Desiré عشقا بلورانس. ويصل سيفيران فجأة، وكان شخص ما قد نبّه أوربان فى الوقت الملائم فأغلق على نفسه منزل أبيه ليستمتع بالهدوء فى أحضان عشيقته فليسيان. ويحاولون الآن إقناع الرجل العجوز بأن البيت تقطنه الأشباح ويحذرونه من دخوله. وعندئذ يضطر سيفيران إلى دفن حافظة نقوده تحت الأرض، أمام باب المنزل، فيسرقها ديزيريه. وفى تلك الأثناء كان فورتونيه يحاول انتزاع أبوللين.

وفى الفصل الثالث يحاول أحد السحرة أن يطرد الأشباح من المنزل وفى يده خاتم سيفيران نفسه، بل ويعطيه لروفان فى مقابل الديون، ولكن الأخير يجأر بالشكوى للأب من ديون الابن. وعندئذ تنكشف اللعبة ويعرف سيفيران بأن ابنه قد خدعه وعندما يجرى لاستعادة حافظة نقوده يكتشف أنها قد سرقت.

وفى الفصل الرابع أصبح سيفيران مفلساً يرثى لحاله ويصل والد فيليسيان وتلد أبوللين ويقرر هيلير أن يحل مشاكل فورتونيه. وهكذا تعقد فى الفصل الخامس ثلاثة زيجات فورتونيه – أبوللين وأوربان – فيليسيان وديزيريه – لورانس ويوافق سيفيران على كل تلك الزيجات مادامت حافظة نقوده ستعود إلى جيبه.

ومن الواضح أن هذه المسرحية فريدة من نوعها، فهى تقوم على الدسيسة وتضم حدثا مزدوجا وشخصيات نمطية. وهكذا فبإعداد مسرحية عن نص لكاتب إيطالى مقتبس من النماذج الكلاسيكية أوضح بيير لاريفى للجمهور وللمؤلفين المعاصرين كيف يكتب المشهد المسرحى، وكيف نصل إلى تحقيق التأثير الكوميدى. لقد إستطاع هذا المؤلف أن يفرنس بنجاح الجو والشخصيات. لقد شاهد بيير لاريفى فرقة الكوميديا ديللارتى الإيطالية "جيلوسى" (Gelòsi) تؤدى عروضها فى بلوا Blois عام ١٥٧٧ مما أوحى له بالكثير ولعله من الشيق المفيد أن نهتم بهذا الإندماج بين الكوميديا الإيطالية ونظيرتها الفرنسية لأن ذلك يلقى أضواء ساطعة على العلاقة القائمة بين سيناريوات كوميديا ديللارتى

والمسرحيات الأولى لكاتب الكوميديا الأعظم موليير(٣٧).

جان دى لاتيى

والجدير بالذكر فى بداية حديثنا عن المؤلف جان دى لاتيى Jean de La Taille (١٥٤٠-١٦٠٨) أن له أخ أصغر هو جاك دى لاتيى مات عام ١٥٦٢ فى سن العشرين، وكتب تراجيديتين هما "دير" (Daire) و "الكسندر" (Alexandre) ونعود إلى مؤلفنا جان دى لاتيى لنقول إنه كاتب تراجيدى ظهرت مسرحيته "سول مجنوناً" (Saul le Furieux) عام ١٥٧٢، وكتب فى مقدمتها رسالة إهدائيه عالج فيها موضوع طبيعة التراجيديا، وفيها يصر على وحدتى المكان والزمان. أما تراجيديته الدينية الأخرى فهى "المجاعة" (Famine ou les Gabonites) وظهرت عام ١٥٧٣. ونظم قصيدة هجائية ظهرت عام ١٥٧٤. أما كوميديته Les Corrivoux فظهرت عام ١٥٧٤ أيضاً، وهى أول كوميدية فرنسية مكتوبة نثراً. وفيها يستوحى المؤلف بعض الكُتاب الإيطاليين واللاتين ويبدو أنه مدين بالموضوع إلى مسرحية "فيلوبو" (Viluppo) للمؤلف بارابوسكو Parabosco التى ظهرت عام ١٥٤٧.

وبالنسبة لمسرحية "سول مجنوناً" فهى تعالج موضوع العناية الإلهية الغامضة، التى يبدو الإنسان إزاءها وكأنه يعانى دون وجه حق. ذلك أن أحداث المأساة تستمر فى تحقير روح سول المتكبرة حتى تصل به إلى درجة اليأس والإنتحار. وتكمل مسرحية "المجاعة" القصة فتوضح كيف أن اللعنة التى لحقت بسول قد امتدت إلى أبنائه وأحفاده. فالمجاعة التى تدمر إسرائيل لن تنتهى إلا إذا تم تسليم أبنائه وأبناء إبنته إلى الجابونيتيين الذين كان سول قد نكص بوعوده لهم(٣٨).

---

(٣٧) Castex - Surer, op. cit., p. 141.
G. Attinger, op. cit., passim.
N.M. Bernardin, La commédie italiènne en France: les Théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791). Paris 1902.
Schwartz, op. cit., passim.

(٣٨) cf. De La Taille, L'Art de la tragédie ed. F. West. Manchester 1939.
Krailsheimer (ed.), op. cit., p. 273-280.

بيللو ريمى

ولد بيللو ريمى Belleau Remi (١٥٢٨-١٥٧٧) فى روجنت لوروترو Rogent le Rotron وكان عضواً فى جماعة البيلياد، وترجم أشعاراً منسوبة إلى الشاعر الإغريقى الغنائى أناكريون خطأ، والذى كان قد نشره مؤخرا هنرى إتين Henri Estienne. وهذه الأشعار عبارة عن وصف للفصول. وقد نشر بيللو ريمى ترجمته فى "الحظيرة" (Bergerie) وهو المؤلف الذى يجمع بين الشعر والنثر ويشمل أغنية مشهورة بعنوان "ابريل" (Aprile). وله مؤلف آخر بعنوان "قصص الحب فى التحولات الطارئة على الأحجار الكريمة" Amours et nouveaux echanges des pierres precieuses ويشمل وصفا عجيباً بالشعر للأحجار الكريمة وخصائصها الطبيعية ومزاياها الخفية. وله مؤلف آخر بعنوان "إختراعات صغيرة" (Petites Inventions) وهى عبارة عن قصائد قصيرة، وكتب بيللو ريمى أيضاً كوميدية وصلت لنا ناقصة وهى بعنوان "المتعرف عليها" (La Reconnue) ونشرت بعد موته وتقوم على فكرة مسرحية "كاسينا" (Casine) لبلاوتوس[٣٩].

دى بيف

ولد جان أنطوان دى بيف Jean Antoine de Baif (١٥٣٢-١٥٨٩) فى فينيسيا حيث كان أبوه لازاردى بيف (Lazare de Baif) سفيرا، وكان عضوا فى جماعة البلياد ورجلا مثقفا أكثر منه موهوبا. كتب أعمالاً ذات ألوان متباينة، فمنها قصائد الحب ومنها القبريات، وبعضها مواءمات عن المسرح الإغريقى الرومانى، ومنها ترجمة للمزامير بالوزن السكندرى والعشرى وغيرها. أما كوميديته "الجرئ" (Le Brave ou Taillebras) فهى مستوحاة من مسرحية "الجندى الجعجاع"(Miles Gloriosus) لبلاوتوس، ومكتوبة بالوزن الثمانى وعرضت عام ١٥٦٧. وأعد المؤلف أيضاً مسرحية "الخصى" (Eunuque) من نص ترنتيوس ونشرت عام ١٥٧٣. وأعد أيضاً مسرحية من

(٣٩) نفس المرجع

نص سوفوكليس بعنوان "أنتيجون" (Antigone). ولعل أهم أعماله هى الميمات (Mimes) المنشورة عام ١٥٨١ وهى خليط من المقطوعات الأخلاقية والهجائية. وفى عام ١٥٧٠ وتحت رعاية شارل التاسع أقام "أكاديمية الشعر والموسيقى" ولكنها إنتهت بعد موته بشهور وبسبب الحرب الأهلية[٤٠].

أوديت دى تورنيب

أوديت دى تورنيب Odet de Turnebe (١٥٣٣-١٥٨١) هو فى الأصل محامى ولكنه وقرب وفاته كتب مسرحية كوميدية هى من أفضل الكوميديات المبكرة فى فرنسا، وتحمل عنوان "المتنافسان" (Les Contents) وصدرت عام ١٥٨٤، وموضوعها التنافس بين غريمين على فتاة، وأحد المتنافسين تفضله الأم، والآخر تميل إليه الفتاة ويتنكر فى عباءة قرمزية وتساعده امرأة عجوز لينال مبتغاه، والكوميدية مكتوبة نثرا[٤١].

ألكسندر هاردى والانتقال إلى القرن ١٧

وبقى لنا من الأسماء الهامة فى القرن السادس عشر أن نتحدث عن الكسندر هاردى الذى يقع فى الواقع عند نهاية هذا القرن وبداية القرن التالى فجاء عمله المسرحى كهمزة وصل بين القرنين، ولكننا قبل أن نصل إليه نود الإشارة إلى بعض المؤلفين مثل ثيودور دى بيز Theodore de Beze (١٥١٩-١٦٠٥) الذى ألف مسرحية "أبراهام مضحياً (Abraham Sacrifiant) سالفة الذكر. وهى مسرحية تقف على الحدود بين مسرحية الأسرار السائدة فى العصور الوسطى ومسرحيات عصر النهضة. على أية حال فإن المؤلف يقدم لنا ابراهام نفسه فريسة تنهبها نوازع الإغراء والإخلاص. وهناك لويس ديمازير Louis Desmasures (١٥١٥ - حوالى ١٥٧٤)، وهو سكرتير الكاردينال لورين ورجل ذو فطنة تحول إلى البروتستانتينية سرا عام ١٥٥٠ فى جنيف وذلك أثناء عودته من روما إلى فرنسا، وإستقر فى لورين، وفى عام ١٥٦٢ هرب من موطنه خوفا من القبض

---

(٤٠) نفس المرجع.

(٤١) نفس المرجع

عليه بتهمة الإلحاد. وطبعت ثلاثيته عام ١٥٦٦ وهى "ديفيد مصارعاً" (David Combattant) و "ديفيد منتصراً" (David Triomphant) و "ديفيد هارباً" (David Fugitif) وتعد من المسرحيات الدينية عن تاريخ ديفيد، وهى تمثل محاولة للتوفيق بين النموذج الكلاسيكى للتراجيديا مع مسرحية الأسرار المنتمية لتراث العصور الوسطى. ولقد ترجم هذا المؤلف ملحمة فرجيليوس "الإنيادة" وكثيراً من المزامير إلى الفرنسية شعراً. وكتب دراسة عن الأخلاق بعنوان "حظيرة الروح" (Bergerie Spirituelle). وفى الحقيقة فإنه بكتابة ثلاثيته عن ديفيد كان لويس ديمازير يهدف مثل ثيودور دى بيز إلى خلق عمل يدعو إلى التقوى، ولكنه يختلف عن بقية المؤلفين بأنه ذهب إلى أبعد مما أرادوا هم، أى احتقار نظريات البلياد. وهو الوحيد الذى إستطاع أن يدخل على التراجيديا الدينية بالقرن السادس عشر بعض العناصر السيكولوجية الجديدة والمثيرة. إنه يحترم وحدة الزمان، ويميل إلى خلط الكوميدى بالتراجيدى. وفى النهاية إذا أخذنا بالرأى القائل أن مسرحه مسرح أخلاق (Téâtre de moeurs) لوضعناه فى مكان لائق.

ولقد شاهدت الأعوام التى تم فيها تطوير الدراما الفرنسية نحو الكمال إلى حد ما ظهور مجموعة من الممثلين المحترفين الذين جاءوا ليقدموا المسرحيات الجديدة. وكان المؤلفون الأوائل جوديل وجارنييه وجريفان يعتمدون على أنفسهم وعلى الهواة من أصدقائهم، أو على المدارس ولاسيما مدارس اليسوعيين (Jesuits) حيث كانت المسرحيات اللاتينية وأحياناً بعض الكوميديات باللغة العامية تشكل جزءاً من برنامج الدراسة. وكما سبق أن ذكرنا فإن جوديل قد لعب بنفسه دور البطلة فى مسرحيته "كليوباترا الأسيرة"، وعرضت مسرحيات جريفان فى كوليج دى بوفيه (College de Beauvais). وبينما كانت الدراما الجديدة تثبت وجودها كفن أدبى كانت لا تزال الدراما القديمة البالية تعرض فى الأقاليم على يد مجموعات من الممثلين المتجولين التى بدأت منذ السبعينيات من القرن السادس عشر تشكل فرقاً محترفة دائمة، ولكن لم يكن لهم مجال فى باريس حتى ذلك الحين. فبغض النظر عن الإحتكار الذى حصلت عليه ودافعت عنه بشدة "أخوة الآلام" فإن الدولة الفرنسية كانت تعانى من الإضطرابات إلى درجة لا تسمح بإقامة مبانى مسرحية دائمة. ولكن

السلام جاء مع إعتلاء هنرى الرابع العرش عام ١٥٩٤. ومع ذلك فليس قبل أن يأتى ريشيليو Richelieu إلى السلطة بعد ثلاثين عاماً يحق لنا أن نفكر فى إزدهار مسرح العاصمة الفرنسية، لكى يحتل مركز الصدارة منذ ذلك الزمان. فكان إذن على باريس أن تكتفى بزيارات الفرق الأجنبية ولاسيما الإيطالية، والتى جلبت بغرض التسلية فى القصر الملكى، وكذلك زيارات الفرق الإقليمية التى أخذت فى بعض زياراتها ولمدة محددة مسرح "أخوة الآلام" وهو قصر بورجونيا (Hotel de Bourgogne). وجدير بالذكر أن إحدى هذه الفرق بقيادة أجنان سارات Agnan Sarat (؟ – ١٦١٣) وهو ممثل ومدير فرقة أصبح ممثلا كوميدياً (أو كوميديان) أول فرقة مسرحية محترفة أسست فى باريس. وتحت قيادة فاليران ليكومت Valleran Lecomte (ازدهر ١٥٩٠– حوالى ١٦١٣) فإن هذه الفرقة تستحق كثيراً من الاهتمام، ذلك أن الممثلة الأولى بها مارى فينيه Marie Venier (ازدهرت ١٥٩٠– ١٦١٩) هى أول ممثلة فرنسية يعرف إسمها. وهناك سبب آخر يدفعنا للاهتمام بهذه الفرقة ونعنى أنه كان لهذه الفرقة مؤلفها الدرامى الخاص وهو الكسندر هاردى الذى سنتحدث عنه بعد قليل.

وكان قصر بورجونيا فى ذلك الوقت على نفس الحالة التى كان عليها عندما كانت "أخوة الآلام" تستخدمه فى عرض مسرحياتها الدينية. حجرة طويلة ضيقة فى إحدى نهاياتها صفوف مرتفعة من الآرائك (البنشات) فى مواجهة خشبة المسرح. وهناك بلكونات (أو صناديق Boxes) على الجانبين، ومكان آخر للمتفرجين للوقوف. يغطى نصف طول الحجرة. وكانت خشبة المسرح ومكان المتفرجين يتساويان فى إستخدامهما الشموع للإضاءة، ولكن بعضها كان يطفأ أثناء العرض. وحيث أن "أخوة الآلام" كانت تتمسك باحتكار التمثيل لنفسها فإن الفرقة التى استأجرت مسرحهم فى قصر بورجونيا هى فقط التى استطاعت أن تشق طريقها إلى جمهور باريس. إلا أن هذا الإحتكار على أية حال قد انتهى بصدور مرسوم عام ١٥٩٥ ويسمح للفرق الأخرى بعرض مسرحياتها فى الأسواق، سواء فى سان جرمان أثناء الربيع، أو فى سان لوران أثناء الخريف. وكان أول المستفيدين من هذا المرسوم الجديد هو أبو الممثلة الأولى فى فرقة فاليران ليكومت، إذ كان ممثلاً ومديرا

لفرقة إقليمية ذات تاريخ لا بأس به.

وهكذا فإن السنوات الأولى من القرن السابع عشر وجدت فى باريس فرقتين نصف دائمتين، ولكنهما محترفتان تماماً. وتفاوت مصيرهما حسب تكوينهما لأن الممثلين كانوا باستمرار يتركون إحدى الفرق إلى الأخرى، بينما كان الإضطراب السياسى – كالذى وقع عند مقتل هنرى الرابع عام ١٦١٠ – كان كافيا لإقتلاع جذورها جميعاً وإرسالها إلى الأقاليم مرة أخرى. وفى عام ١٦٢٩ أعادت الفرقة – التى كانت بقيادة فالبران ليكومت يوما ما – تأسيس نفسها من جديد تحت اسم "كوميديانات الملك" (Comediens du Rois) وقدمت عروضها فى قصر بورجونيا. بينما قامت فرقة أخرى منافسة بقيادة شارل لينوا Charles Lenoir (ازدهر ١٦١٠-١٦٣٧) وسعت لكسب الشعبية بتقديم عروضها فى مكان آخر.

وكان لقيام الممثل المحترف فى باريس أثر فى زيادة عدد المسرحيات المكتوبة، ولكن القليل منها فقط هو الذى تمتع بقيمة أدبية تذكر. وبقيت لنا بعض هذه المسرحيات، ولكن أغلبها مجهول المؤلف وبها مناظر جيدة ولكن بنيتها الدرامية بصفة عامة ضعيفة. كان هدفها التسلية والإمتاع ولا تلتزم بقواعد وأصول الدراما التقليدية. ومع ظهور المسرح الباريسى لم تحتل العاصمة على الفور مركز الصدارة[٤٢] فى النشاط المسرحى، فلا تزال هناك فرق جيدة بالأقاليم ولاسيما فى نورماندى، حيث نشرت أعداد متزايدة من المسرحيات فى روان Rouen. وإذا فحصنا المخزون (Repertoir) فإن هناك مايدل على أنها كانت تخلط بين مسرحية العصور الوسطى القديمة والمسرحيات المكتوبة تقليدا للنماذج الكلاسيكية أو الإيطالية. وكان الممثلون الذين استأجروا قصر بورجونيا فى السنوات الأولى من القرن السابع عشر يفضلون الحبكات المأخوذة من الملاحم الرومانسية التى ذاعت إبان العصور

---

(٤٢) من الجلى الذى لا يحتاج إلى تبيان أن مسرح الأقاليم الفرنسى آنذاك لعب الدور الرئيسى فى إحياء المسرح ونهضته وسبق فى ذلك مسرح العاصمة. ولعل فى ذلك ما يتفق مع ما سبق أن نادينا به فى الكثير من المناسبات ونعنى أنه لا نهضة للمسرح المصرى المعاصر دون مزيد من الاهتمام بمسرح الأقاليم، فهو الأمل الحقيقى والدم الجديد.

الوسطى. وظهرت مناظر الرعب والعنف التى حرمت فيما بعد على أيدى البيوريتانيين أو الطهريين (Purists)، وكانت هذه المناظر مصدر متعة وسرور لدى الجمهور.

واستمرت المسرحية الرعوية تحتل المكانة الأولى من حيث الشيوع تليها التراجيكوميديا. وتكاد الكوميديا أن تكون قد إختفت، ويبدو أن إهمال الكسندر هاردى لها قد أثر على المؤلفين التاليين له لأنهم هجروها. وكانت الفارسات (Farces) شائعة بلا شك، ولكن القليل فقط هو الذى بقى لنا منها، ربما بسبب أنها لم تكن تطبع أو حتى تنسخ. ونستنتج مع ذلك أنها كانت شائعة جداً من حقيقة أن الممثلين البارزين فى تلك الفترة كانوا مؤلفى فارسات. وقيل عن بعضهم إنه جاء إلى مسرح الإحتراف من حظائر الأسواق ومن بين هؤلاء بروسكامبيل Bruscambille (ازدهر ١٦١٠-١٦٣٤) والمشهور ببرولوجاته وإبيلوجاته الممتعة. وشاركه فى العمل والنشاط كل من جان فارين Jean Farine (ازدهر ١٦٠٠-١٦٣٥) وجولتيه جارجيل Gaultier Garguille (حوالى ١٥٧٣-١٦٣٣) وجروس جيوم Gros Guillaume (ازدهر ١٦٠٠-١٦٣٤).

ألكسندر هاردى Alexandre Hardy (حوالى ١٥٧٥-١٦٣١) المؤلف الدرامى غزير الإنتاج الذى كان يمكنه لو تمتع بوميض العبقرية الخلاقة أن يغير مجرى الأدب المسرحى الفرنسى برمته. وفى مسرحياته العديدة تأتى الشخصية فى المرتبة التالية للحدث، وكانت غالبيتها من نوع التراجيكوميديا، كما أنها تمتعت بشعبية واسعة ويدين لها مؤلفو الدراما الفرنسيون العظام بما فيهم كورنى بالشئ الكثير. وكان ألكسندر هاردى فى الأساس معدا أكثر منه مؤلفا، وكرس كل جهوده لفرقة ممثلين محترفين فى الأقاليم فى البداية. ثم بعد ذلك إنتقل للعمل مع فرقة "كوميديانات الملك". وفى غضون حوالى ثلاثين عاماً ألف عدة مئات من المسرحيات، نشر منها فيما بين عام ١٦٢٣ أو ١٦٢٨ أربعا وثلاثين تراجيدية وتراجيكوميدية ومسرحية رعوية وأسطورية. لقد كان مجددا وتعهد الدراما الجادة بالرعاية فى وقت كانت فيه تعانى من أعراض التدهور. لم يكن ألكسندر هاردى عبقريا نادرا، ولكنه كان ذا ذوق فريد وأسلوب فخم وحاسة درامية رفيعة المستوى. ولم تكن شخصياته على أية حال -ولاسيما فى التراجيكوميديات- خالية من الحيوية، بل كانت الدماء الدافئة تجرى فى

عروقها. لقد أسقط دور الجوقة واختزل المونولوجات وأدوار الرسل وجعل شخصياته الرئيسية تعتمد في وجودها على لقاءاتها مع بعضها البعض. لقد قدم ألكسندر هاردى مشاهد العنف على خشبة المسرح. ولكنه حاول مع ذلك التخلص من تأثير سينيكا. والحقيقة أن بعض مسرحياته عالجت موضوعات كلاسيكية مثل موت ديدو وأخيلليس. وربما تكون أروع مسرحياته هي "ماريام" (Mariamme) التي فيها تتنازع ملك اليهود هيرود عاطفتا الحب والغيرة، وبعد تردد طويل يقتل مريام ويندم كثيراً على ذلك. أما تراجيكوميدياته فقد أخذ موضوعاتها من لوكيانوس وثربانتيس ومونتيمايور Montemayor وغيرهم. كتب حوالى ست مسرحيات رعوية وهو الشكل المسرحي الذى نشأ في إيطاليا وانتقل إلى إسبانيا وانتشر في بقية أوروبا. ومن أعماله المبكرة إعداد مسرحي لإحدى قصص هيلودوروس Heliodoros (ازدهر ٢٢٠-٢٥٠م) عن ثياجينيس وكاريكليا (Chariclea) في ثماني مسرحيات تراجيكوميدية متتالية. لقد روى هيلودوروس القصة في روايته الطويلة "الأثيوبية" (Aethiopica) وتتلخص في أن كاريكليا (أى خاريكليا باليونانية) بنت ملكة أثيوبيا التى ولدت بيضاء قد ألقيت في العراء خوفا من شكوك الملك حولها، إذ كيف والوالدان من السود تأتي البنت بيضاء ؟ فالتقطها بعض الكهنة وقاموا على تربيتها في معبد دلفي حيث ترعرعت وكبرت ثم أحبت نبيلا من ثساليا ويدعى ثياجينيس، وبعد مغامرات عدة ومتاعب جمة تزوج العاشقان بحضور وموافقة الزوج الملكى الأثيوبى.

وكحكم عام على عمل ألكسندر هاردى ومكانته في التاريخ المسرحي يمكن القول بأن مسرحياته تمثل مرحلة الإنتقال من دراما القرون الوسطى، وبرود مسرح عصر النهضة إبان القرن السادس عشر إلى روائع المسرح الكلاسيكى الجديد في القرن السابع عشر[٤٣].

---

(٤٣) Roger Guichemerre, La Comédie avant Molière (1640-1660). Librairie Armand Colin 1972.
Scherer, op. cit., passim.

الفصل الثالث

خصائص مسرح عصر النهضة فى إسبانيا

من العصور الوسطى إلى القرن الذهبى

كانت إسبانيا ولاية ذات مكانة خاصة فى الامبراطورية الرومانية، وكان بها العديد من المسارح الرومانية والسيركوس (Circus)، إلا أنه بعد سقوط الامبراطورية الرومانية تردد كثيراً ذكر وثائق الإدانة من قبل السلطات الكنسية لكل من راكبى العربات (Auriga) والممثل (Pantominus)، مما يوحى بأن هذه المسارح والسيركوس ظلت تستخدم لوقت طويل. ثم جرت بعض المحاولات فى سبيل تحويل الأغنية الوثنية والرقص والطقس إلى خدمة الأغراض الكنسية، وذلك بإدخال الميموس والرقص فى طقوس الكنيسة. ولكن الحماس الزائد – كما هو العادة– وصل إلى حد المبالغة. وفى عام ٦٢٧م أدان المجمع الثالث فى طليطلة Toledo الرقصات والأغانى الفاجرة فى كنف الكنائس.

هكذا سيطرت الكنيسة على الموقف، وظل الأمر كذلك حتى عصر النهضة، والذى يوازى فى إسبانيا القرن الذهبى، حيث نجد أن مسرحيات القرنين السادس عشر والسابع عشر متنوعة تنوعاً عجيباً، ولكنها فى غالبيتها مسرحيات بطولة ومغالاة وتهور وتصطبغ بلمسة رومانسية. ويظهر البطل الأول فى المسرح الإسبانى ملتزما بقانون الشرف والعرض، ولكنه جنبا إلى جنب مع مبارزاته ومغامراته القتالية خاض فى ميدان المغازلات والغراميات. ويبدو أن الإقدام والجسارة فى ساحة الوغى والطاعة العمياء للملك والكنيسة إلى جانب الإعتداد بالشرف الشخصى والحفاظ على العرض هى المثل العليا للشعب الإسبانى، لأنها تمثل السمات الرئيسية لبطل المآسى الإسبانية. لقد كان الإسبانيون عندما ظهر مسرحهم القومى إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر أكثر الشعوب

الأوروبية جمعاء إعتزازا بوطنهم وقوميتهم. لقد خرجوا من الحروب التحريرية ضد العرب المسلمين منتصرين، بل إنهم يعتزون بإنقاذ أوروبا المسيحية كلها من الإسلام. ولكن مالبثت حركتهم الإستعمارية أن بدأت، فتملكوا أراض شاسعة فيما وراء البحار، وكانت تسودها شعلة وطنية متأججة، وكان على المسرح أن يساير هذا التوهج. مع ملاحظة أن الأمة الإسبانية إبان القرن السادس عشر كانت قد تنازلت عن مكانتها كزعيمة سياسية وعسكرية للدول الأوروبية إلى دولة من الدرجة الثانية فى القارة، وهى المكانة التى لا تزال تشغلها حتى يومنا هذا. ومن ثم فإن المجد والفروسية الظاهرين فى المسرح الإسبانى إبان القرن السادس عشر والسابع عشر يمثلان إنعكاساً لماض مجيد وعزيز تم بناؤه فى القرن الخامس عشر[٤٤].

ولم تنجح النهضة فى الرجوع بالإسبان إلى الدراسات الكلاسيكية بنفس الدرجة التى نجحت بها فى إيطاليا وفرنسا. لقد كانت إسبانيا كاثوليكية غارقة فى كاثوليكيتها، مما جعلها لا ترحب بحرية الفكر الجديدة التى كانت أغلى مانالـه إنسان عصر النهضة. وفضلت إسبانيا البقاء على نظرتها الصوفية وتصور الحياة على أنها مجرد فاصل بين الميلاد والممات أو بين المهد واللحد. ولم يجرؤ أحد على مناقشة العقيدة الدينية كما حدث فى إيطاليا مثلا. ومن العجيب أيضاً أن الفن القومى الإسبانى قد إكتسب الكثير من ألوانه وخصوبته بفضل ماكانوا يسمونه الإستعمار العربى الذى قضى الإسبانيون عليه تماما. ولقد تجنب الإسبانيون تقليد النماذج الكلاسيكية، وهو الإتجاه الذى كان قد استعبد الإيطاليين وعرقل جهودهم نحو الإبتكار. ولكن الإسبانيين دفعوا ثمن ذلك غاليا وعلى حساب مسرحهم، لأنهم افتقدوا الصقل والإتقان وإحكام الحبكة الدرامية، وهى دروس كانت النماذج الكلاسيكية – لو رجعوا إليها – كفيلة بأن تلقنهم إياها. ومن ثم

---

(٤٤) Krailsheimer (ed.), op. cit., pp. 135 ff.

إتسمت معظم المسرحيات الإسبانية بالتفكك والتكرار الممل والاستطراد المخل بالوحدة الدرامية، ولكنها تتميز بقوة الحدث وصبغته الرومانسية وطابعه الفروسي. وتتميز هذه المسرحيات كذلك بالأسلوب البلاغى الذى لا يدانيه أى أسلوب آخر فى أى دولة أوروبية أخرى. لقد كانت المسرحية الإسبانية أكثر تشبعا بالصبغة القومية من أى مسرحية أوروبية أخرى وورثت عناصر من مسرحيات الخوارق ومسرحيات الأسرار بل ومن المسرحيات الرومانية القديمة. لكن العنصر الأظهر والأبقى هو التمثيلية الدينية التى كانت تقدم داخل مبانى الكنيسة وخارجها.

وكان مسرح الفناء (Court Theatre) الذى نشأ فى نهاية القرن الخامس عشر يعكس كلا من الإتجاهين، أى العروض الدينية الشائعة والمسيطرة من جهة، والإيحاء الدنيوى المميز لعصر النهضة من جهة أخرى. ولقد دمج جوميز مانريك Gomez Manrique (حوالى ١٤١٢-١٤٩٠) فى مؤلفه بعنوان "تمثيلية مولد سيدنا" Representacion del Nacimiento de Nuestro Senor عناصر التمثيل التنكرى المصقول مع مسرحية الميلاد التقليدية. وتذكرنا الهدايا المقدسة للطفل (El Nino) المولود حديثا بالتمثيل التنكرى، إذ تعد هذه الهدايا رموزاً للألم (Passion). وفى مسرحية دنيوية كتبت من أجل ميلاد ابن عمه قدم مانريك أحاديثاً للسبع فضائل. وفى حفل أقيم ببلاط الملكة إيزابيل الكاثوليكية فى أريفالو (Arevalo) عام ١٤٦٧ نزلت ربات الفنون (Mousai) التسع من جبل الهيليكون بلاد الإغريق، وكل منها تحمل للأمير الوليد ألفونسو (Alfonso) هدية ما أو موهبة معينة.

أما تأثير النهضة الواضح فنجده فى المسرحيات الدنيوية التى كتبها خوان ديل إنثينا Juan del Encina (حوالى ١٤٦٨-١٥٢٩) المولود فى إنثينا التابعة لسالامانكا (سلمنقة) والذى اشتهر بأنه أبو المسرح الإسبانى. لقد كتب أيضاً مسرحيات دينية تعرض فى بلاط دوق ألبا (Los Duques de Alba)، وفى مسرحيات طقسية متطورة. وله مسرحيتان قصيرتان عن الميلاد Navedad فى الثانية منهما يقدم الرعاة الأربعة المتحاورين رمزاً للرسل الأربعة. كما أن المسرحية خليط من صلاة الرعاة officium pastororum (misa pastoral) والأناجيل

Los Evanjelicos. وفى هذه المسرحيات وتلك الخاصة بعيد العنصرة pascua de San Juan يدخل إنثينا غنائيات رائعة. وينتمى موضوع مسرحياته الدنيوية إلى عصر النهضة، لأنها تمجد قوة الحب وتقارن بين الحياة فى أروقة البلاط الملكى بصورة غير مناسبة، مع بساطة حياة الريف الشريفة والتى لا تخلو من متع صغيرة. ولكن هذه المنسرحيات لا تقدم شيئاً كثيراً من الناحية الدرامية. وأكثر مسرحياته تطوراً هى المسرحية التى تحمل عنوان Egloga de Plácida y Victoriano. ومع ذلك فإن هذه المسرحية لا يتركز حدثها على موضوع واحد. ومن الملاحظ فى المسرح الإسبانى بصفة عامة أن الأدوار القديمة التقليدية (tropes) قد تحولت إلى مسرحيات قصيرة عن طريق اقحام مادة إضافية. فعندما تحول المؤلفون الدراميون إلى موضوعات دنيوية مازالوا يعتقدون أنه من الضرورى أو الأكثر إثارة أن يدخلوا هنا أيضاً مادة عرضية إضافية على الحبكة الدرامية الأساسية، وهذا ما يذكرنا بالاستطرادات الملحمية التقليدية الموروثة من القديم.

استطاع عموما ديل إنثينا بحس النهضة الواعى وتكوينه الوسيط فى أعماق لا وعيه أن يقع على القيمة الدرامية التى تتصارع فيها البهجة واللذة والحسية والوثنية مما تميزت به النهضة مع الألم والزهد والروحية المسيحية. وبين رحى الاتجاهين ولد المسرح الإسبانى فى صورته البدائية على يد ديل إنثينا الذى كان شاعرا غنائيا ساحرا وموسيقيا فذا، وظف الموسيقى لخدمة الأداء الشعرى ثم المسرح حيث أبدع فى تأليف أناشيد ريفية رعوية أمكنه إدخالها فى صلب أعماله المسرحية. أما حياته فهى تكشف هذا الصراع بين عناصر العصر الوسيط الدينية وعناصر النهضة الوثنية فى تنقله بين سالامانكا (سلمنقة) وروما والقدس (فى آخر حياته). لقد عاش حياة البهجة فى بلاط البابوات حيث تلقى الدعم والتشجيع من البابا اسكندر السادس ثم ليون العاشر.

وقد تطور ديل إنثينا فى مرحلته الفنية الثانية نحو انتصار مبين لقيم النهضة، مع استمرار تقنيته البدائية التلقائية المتدفقة. وتتمثل هذه المرحلة فى ثلاثة أعمال:

قصيدة رعوية	Ca egloga trovada.
بلاثيدا و بيتوريانو	Plácida y victoviano.
كريستينو و فيبيا	Cristino Y Fibea.

فى هذه الأعمال الثلاثة يتدرج انتصار الحب والبهجة إلى الغاية فى العمل الثالث حيث تختفى الآثار التراجيدية المتشائمة والأليمة لحب العصور الوسطى كما تبدو فى العمل الأول بقوة وفى العمل الثانى فى تراجع وانحسار(٤٥).

عاش لوكاس فيرنانديز Lucas Fernandez (حوالى ١٤٧٤-١٥٤٢) مثل ديل إنثينا فى سالامانكا وليست مسرحياته الدينية سوى تطوير مدروس للمسرحيات الطقسية القصيرة، وتحمل الطابع الفردى. بينما يقدم المؤلف فى مسرحياته الدنيوية رعاة ذوى طابع كوميدى، إذ يتحدثون بلغة ريفية ويصابون بمرض العصر (mal du siècle)، وهو الحب الذى يتحمل مسئولية الكثير من الإرتباك والمواقف المعقدة.

ويعتبر جيل فيسينتى Gil Vicente (حوالى ١٤٦٥-١٥٣٧) شخصية غامضة. تتشابه مسرحياته الدينية كثيراً مع مسرحيات ديل إنثينا، ففيها الرعاة ووصول الملاك والأغانى والعبادة. وتضيف مسرحيته "Auto dos quatro tempos" عنصراً فخماً جديداً، لأن الرعاة الأربع المتحاورين لا يمثلون هنا الرسل الأربع كما هو الحال عند ديل إنثينا، وإنما يمثلون الفصول الأربع. وتظهر مسرحيته Auto dasibila Cassandra تطوراً أكبر، إذ زرعت حبكة درامية فى مسرحية عيد رأس السنة. وفيها تظهر سيبيل Sibyl كفتاة ريفية بسيطة وكعرافة وثنية تتنبأ بمجئ المسيح. أما مسرحيته Auto da alma فهى مسرحية أخلاقية متطورة جداً. وكتب فيسينتى مسرحيات دنيوية بعضها يقع على الحدود

(٤٥) لمزيد من التفاصيل راجع:
محمود على السيد، "المسرح الإسبانى فى نشأته. دراسة فى قضاياه". مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، العدد ٦٣ (مايو ١٩٩٤) ص٧-٩٦.

بين الباليه والأوبرا مثل la fragura de amor بينما يقدم المؤلف فى مسرحية Amadis de Gaula (١٥٣٣)، ومسرحية Dom Duardos (١٥٢٥)، أحداثاً عن الفروسية. وفى الحقيقة نجد فى مسرحيات ديل إنثينا وفيسينتى موضوعين من الموضوعات الثلاثة الرئيسية فى القرن السابع عشر أى الموضوع الرعوى والفروسى، وكان على نهاية القرن السادس عشر أن يضيف العنصر الثالث أى الأسطورة. وفيسنتى مزدوج اللغة (البرتغالية والإسبانية)، وهو يرى أن الإسبانية لغة راقية على عكس البرتغالية، ولذلك فى ثلاثيته La Trilogia de las barcas. فى الجزء الأول والثانى رعاة وفلاحون ومنحطون يتحدثون البرتغالية، وفى الجزء الثالث شخصيات نبيلة تتكلم الإسبانية. عموما مثل مسرحه درجة الكمال للمسرح البدائى الإسبانى وأصبح الخطوة المباشرة نحو النهضة.

ولقد شهد عام ١٥٠٠ أول طبعة موجودة لكتاب "لا ثليستينا" (La Celestina) أو التراجيكوميديا كاليستو و ميليبيا (Tragico-Comedia de Calisto y Melibea). وهى قصة طويلة فى شكل حوار نثرى، مارست تأثيراً كبيراً على تطور الدراما. ولقد مسرحها كثير من المؤلفين فى أعمال عرضت بالفعل على خشبة المسرح. وأول طبعة ضمت ستة عشر فصلاً، وفى نسخة ثانية ظهرت عام ١٥٠٢ ضمت إحدى وعشرين فصلا. ومن المؤكد أن الفصول من الثانى إلى السادس عشر قد كتبها فرناندو دى روخاس Fernando de Rojas (حوالى ١٤٦٥-١٥٤١). وهو كاتب ولد فى بويبلا دى مونتالبا Puebla de Montalba بالقرب من طليطلة Toledo. وكانت أسرته من اليهود الذين تحولوا إلى المسيحية (Conversos). درس القانون فى جامعة سالامانكا، ووصل إلى منصب القاضى الأكبر (alcalde mayor) رغم العقبات العنصرية التى واجهها بسبب نشأته. ولم يبق لنا مايشير إلى أنه ألف شيئاً آخر غير العمل الذى نتحدث عنه وهو "لا ثليستينا". الرواية التى تتمتع بروح الدراما، وتركت بصمات لا تمحى فى التاريخ الأدبى ليس فقط لإسبانيا بل لأوروبا كلها. والمتحدثون الرئيسيون فى هذه الرواية هم كاليستو Calisto وهو شاب نبيل المولد وذو حظ كبير فى الحياة، وميليبيا Melibea وهى سيدة صغيرة متواضعة ورومانسية، ولا ثليستينا Celestina وهى صاحبة ماخور فاجرة وداهية الذكاء، وبارمينو Parmeno

وسمبرونيو Sempronio وهما خادمان يتميزان بالتبجح والنذالة، وإليثيا Elicia وآريوسا Areusa المومستان. وتتلخص القصة فى أن كاليستو يصادف ميليبيا، ويقع فى حبها ولكنه يلقى الصدود من قبلها بسبب تواضعها. ولكنه يتبع نصيحة أحد خدمه ويستدعى لا ثليستينا لتساعده في تحقيق مأربه. وتستطيع الأخيرة بالفعل إغواء ميليبيا عن طريق الفضيلة إلى طريق الرذيلة ومن ثم الدمار والإنهيار. ويقتل الخادمان بارمينو وسيمبرونيو لا ثليستينا بعد أن إختلفا معها على نصيبهما في المكافأة الكبيرة التى حصلت عليها. ولكنهما فى النهاية يلقيان بدورهما حتفهما جزاءاً وفاقا على جريمة القتل. ويقتل كذلك كاليستو فى أحد لقاءاته السرية مع ميليبيا، وتنتحر الأخيرة فى يأس. ولقد ترجمت هذه القصة إلى الإنجليزية على يد جيمس مابى James Mabee ونشرت عام ١٦٣١ وحملت عنوان "المومس الإسبانية" (The Spanish bawd) وأعيد طبعها أكثر من مرة. وترجم جون راستل John Rastell الجزء الأول من "لا ثليستينا" إلى الإنجليزية شعراً حيث أنهاها نهاية سعيدة ونشرها عام ١٥٣٠ بعنوان "كوميديا جديدة بالإنجليزية فى أسلوب الفواصل" (A new comodye in englysh in manner of an interlude). ولكنها عرفت على نحو أوسع بعنوان "فاصل كاليستو وميليبيا" (An interlude of Calisto and Melebea). وهى أول مسرحية إنجليزية تقترب حقيقة من الكوميديا. وجدير بالذكر أن "لا ثليستينا" قد ترجمت فى أواسط القرن العشرين إلى الإنجليزية على يد هارتنول P, Hartnoll ونشرت فى سلسلة Everyman عام ١٩٥٩. وملاحظة أخيرة هى أن هناك بعض الدارسين الذين يعتقدون أن دى روخاس قد تأثر فى مؤلفه الأدبى هذا ببترارك[٤٦].

يمثل هذا العمل مرحلة العبور الحرجة والفاصلة بين العصور الوسطى والنهضة، وقد

---

(٤٦) F. de Rojas, Tragicomedia de Calisto y Melibea. Libro *tambienllamado La Celestina*, ed. M. Criado de Val & G.D. Trotter. Madrid 1958.

Idem, Celestina, or the Tragicke- Comedy of Calisto and Melibea Englished from the Spanish by Jumes Mabee anno 1631 reprint with introduction by J. Fitzmaurice Kelly London 1894.

N.D. Shergold, History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century Oxford, 1907.

صبت فى العمل كل خصائص تلك اللحظة الصراعية مما أضفى عليه قيمة درامية هائلة، لعلها وراء الحكى الروائى الحوارى النثرى المليئ بالشاعرية ذات الخصائص الأفلاطونية الجديدة السائدة فى تلك اللحظة. وقد مثل العمل الصراع بين الحب والزهد وبين المسيحية (الوسيطة) والحسية وبين انتصار الحب (النهضة) والنهاية التراجيدية ذات الجو المتشائم التى تمثل العقاب السماوى للمحبين. إننا أمام كوميديا تنقلب إلى تراجيديا، أو أمام مخزن سوف يفجر كثيرا من الطاقات المسرحية فى إسبانيا وفى العالم وحتى اليوم.

إن نغمة "لا ثليستينا" تتلاءم مع ظروف عصرها ومع هجائيات العادات الكنسية التى تظهر بتوسع فى مشاهد بيت لا ثليستينا. ولانعدم عناصر فلسفية كلاسيكية مختلطة تعد أصداءً للثقافة الإغريقية الرومانية، وهناك بلاغة تعود إلى القوى الجحيمية والسحر وإلى أفلوطين الحزين. إن لاثيلستينا القوادة تدعو الشيطان: "سيد النيران الكبريتية التى ترضعها قمم الجبال المشتعلة". أخيرا العنصر الأكثر أهمية هو الواقعية التى تتمثل فى عرض لاثلستينا على مليبيا عشق كاليستو، ورفضها ثم إقناعها على مهل عبر الفضيلة التى تؤدى إلى الدمار. إن المعالجة النفسية لهذا المشهد تتسم بالواقعية التى لا تعرفها العصور الوسطى، كما أن وصف الجمال المثالى لميليبيا هو وصف حسى يبدو وكأنه عرض فاضح لنجمة جنس سينمائية مما هو سائد هذه الأيام.

ولانعرف كثيراً ملابسات حياة بارتولومى دى توريز نهارو Bartolome de Torres Naharro (؟ – حوالى ١٥٢٤)، ولكنه منذ عام ١٥١٣ عاش فى روما، وهناك على ما يبدو كتب معظم مسرحياته. ولقد نشر أعماله بها فى مجموعة واحدة عام ١٥١٧ وتحت عنوان "بروبالاديا" (Propaladia)، وفيها نجد مسرحيات أعياد الميلاد المتسمة بشئ من الركود فى حركة الأحداث. وبها أيضاً برولوج (Introito) فى شكل حوار. ولقد عرضت كوميديته Comedia Trojea فى روما عام ١٥١٤، وهى تمثل تطويراً لفن التنكر. فى المقدمة التى كتبها يفرق نهارو نفسه تمهيداً لأعماله بين الكوميديا الواقعية (Comedia a noticia) والكوميديا الرومانسية أو

القصصية (Novelesque Comedia a fantasia). فمن النوع الأول بقيت لنا منه مسرحيتان هما "كوميديا العسكر" (Comedia soldadesca) التى تدور أحداثها حول ضابط جعجاع (Miles Gloriosus). والثانية هى (Comedia tinellaria) وترسم صورة للحياة الوضيعة فى "بير السلم" فى بيت كبير. أما النوع الثانى من الكوميديا فلدينا منه عدة مسرحيات أهمها Comedia Ymenea التى تحمل تأثيرات وبصمات "لا ثليستينا"، وهى تدور حول موضوعات الحب والشرف والمجد. ومن الواضح أن المسرح الإيطالى يكمن فى خلفية هذه المسرحيات. ويدخل مسرح دى توريز نهارو مرحلة الكمال فى الطور الثانى من حياته الفنية مع هذه الكوميديا Ymenea، والتى سبقتها C.Jacinta حيث نرى التمهيد الرشيق والمبسط للنظام الكامل الرفيع لكوميديا Ymenea التى تمثل مستقبل المسرح وصورته التى انتهى إليها فى القرن السادس عشر(٤٧).

ولقد كانت أيضا مسرحيات لوبى دى رويدا Lope de Rueda (حوالى ١٥٠٥-١٥٦٥) إيطالية الطابع. كان فى البداية يعمل حدّاداً حرفيا. ولكنه ترك مهنته من أجل المسرح، وأصبح ممثلا وأول مدير فرقة فى إسبانيا. ولقد قام مع فرقته بعروض مسرحية فى الإحتفالات الدينية فى الميادين العامة وفى الساحات وبلاطات قصور علية القوم. قال عنه ثربانتيس "ممثل ذكى ذو إحساس قوى". وقال أيضاً عن المسرح على أيامه" فى زمن هذا الإسبانى الشهير اللامع كانت جميع أدوات و أقنعة المدير المسرحى تحمل فى زكيبة واحدة وكانت تتألف من أربعة جلاليب موشاة الأطراف بأوشية جلدية مذهبة وأربع لحى وأربع باروكات وأربع عصى أو أقل من ذلك أو أكثر. وكانت المسرحيات عبارة عن محاورات أو أناشيد بين ثلاثة من الرعاة وراعية واحدة. وكانت كل مسرحية محلاة بشخصية أو بثلاث شخصيات فكهة أو ما يسمونه بلغة هذه المسرح مشهيات (أو فواصل

(٤٧) B. de Torres Naharro, Propalladia and Other Works, ed. J.E. Gillet, Pennsylvania, 1943-61, 4 vols.
B. de Torres Naharro, Tres comedias: Soldadesca, Ymenea, Aquilana, ed. H. López Morales, New York, 1965.

entremeses). وتكون عادة من شخصيات همجية أو من البوش أو الحمقى أو مواطنى الباسك...". لقد كتب دى رويدا معظم مسرحياته نثراً، وهى مسرحيات قريبة الشبه جداً بالكوميديا ديللارتى. ينطلق حواره سهلاً وطبيعياً، ولكنه إصطلاحياً أيضاً ويتركز على السخرية من سلوك الناس فى ذلك الزمان. لقد كان هدف دى رويدا الأساسى هو الإمتاع ويبدو أنه حقق نجاحاً كبيراً فى هذا المضمار. وترجع شهرته أساساً إلى أنه مخترع الباسو (Paso)، وهو فاصل كوميدى، وأحسن مثل له العمل المسمى las aceitunas. أما مسرحيته Los enganados فهى مشتقة من الأصل الإيطالى الذى نهل منه شكسبير. ولدى رويدا مسرحيتان رعويتان نثريتان. ومسرحية شعرية هى Cuestion de amor مما يشير إلى الشعبية المتزايدة للمسرحية الرعوية، ويبدو أن هذه المسرحيات عرضت فى أحد القصور.

ويبدو أن دى رويدا قد اتصل فى مرحلة مبكرة من حياته بممثلى كوميديا ديللارتى الموجودين فى إسبانيا. وكان تأثير هذه الفرق ولاسيما فرقة جاناسا Ganassa كبيراً على تطور الدراما الإسبانية. ويكفى أن نقول إن تأسيس المسرح المحترف فى إسبانيا إبان أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر يدين بالكثير لظهور هؤلاء المحترفين المثقفين فى إسبانيا ولاسيما أعضاء فرقة جاناسا[٤٨].

ومع أننا قلنا من قبل إن عصر النهضة لم ينجح بصورة كبيرة فى إرجاع مؤلفى الدراما الإسبان إلى النماذج الكلاسيكية القديمة، فإنه ينبغى ألا ننكر تأثير مؤلفى الدراما الكلاسيكية الجديدة فى إحياء هذا التراث القديم. لقد قلد أو ترجم العلماء مسرحيات كلاسيكية كثيرة فهيرنان بيريز دى أوليفا Hernan Perez de Oliva (حوالى ١٤٩٤-

---

(٤٨) L. de Rueda, Obras, ed. E. Cotarelo, 2 vols., Madrid, 1908.

L. de Rueda, Obras, ed. J. Moreno Villa, Clásicos Castellanos, Vol. 59, 2nd ed., Madrid, 1958, *Comedia Eufemia, Comedia Armelina & El Deleitoso* (7 pasos).

L. de Rueda, Pasos completos, ed. F. Garcia Pavón, Madrid, 1966.

١٥٣٣) قام بنشر ترجمة غير حرفية لسوفوكليس ويوريبيدس وبلاوتوس. وترجم بيدرو سيمون أبريل Pedro Simon Abril (١٥٣٠-١٥٩٥) مسرحيات ترنتيوس، وكتب لوبيرثيو ليوناردو دى أرجينسولا Lupercio Leonardo de Argensola (١٥٥٩-١٦١٣) تراجيديات من النوع الكلاسيكى الجديد مثل "إيزابيلا" Isabela و"فيليس" Filis و"الكسندرا" Alexandra. وكتب خوان دى لاكويفا Juan de la Cueva (١٥٥٠-١٦١٠) مسرحيات يقلد بها سينيكا. وكان لها تأثير قوى على الحركة الإسبانية المسرحية. فهذا الكاتب كان يؤلف للمسرح التجارى فى إشبيليه، ونجح فى أن يعرض على خشبة المسرح الحاكم الطاغية والشبح المنتقم والأقدار وربات الإنتقام (Erinyes) ومناظر الرعب والدم وما إلى ذلك من عناصر تميز مسرح سينيكا. ولقد استدار كويفا بعد ذلك للأسطورة الإسبانية والأغانى البطولية الشعبية (ballads). ومهد بذلك الطريق أمام المسرح الإسبانى فى عصره الذهبى أى عصر لوبى دى بيجا[٤٩].

ثوبانتيس الفارس المجنون

واسمه بالكامل ميجيل دى ثربانتيس سابدرا (Miguel de Cervantes Saavedra) عاش مابين عام ١٥٤٧-١٦١٦ ولد فى قلعة هنارس وعمد فى كنيسة مريم الكبرى، كان أبوه جراحا. ويقال إن ثربانتيس درس عند اليسوعيين فى "مدرسة الجماعة" فى إشبيليه، وربما يكون قد درس أيضاً فى سالامانكا (سلمنقة) لأن فى مؤلفاته إشارات غريبة إلى هذه المدينة المشهورة بجامعاتها الدينية، والتى تسمى فى كل العالم أم العلوم. ويدرس فيها عادة مابين عشرة وإثنى عشر ألفا من الطلاب الذين يغلبهم الهوى والإندفاع والميل للحرية مع شئ من التصنع والإسراف والظرف والمزاح. كما أن ثربانتيس درس فى مدريد لمدة قصيرة. وسافر إلى إيطاليا إما هرباً أو خوفاً من أن يقع عليه العقاب بسبب مبارزة بينه وبين شخص ما. وهناك رواية أخرى تقول بأنه قد حوكم فعلا وعوقب بالنفى عشر سنوات،

---

(٤٩) J. de la Cueva, Comedias y tragedias, ed. F.A. de Icaza, 2 vols., Madrid, 1917.
J. de la Cueva, El Infamador, Los Siete Infantes de Lara, y el Ejemplar poético, ed. F. A. de Icaza, Clásicos Castellanos, Vol. 60, Madrid, 1965.

وبقطع يده اليمنى. وفى إيطاليا انضم ثربانتيس إلى حاشية جوليو أكوافيفا، وتعلم اللغة الإيطالية واستطاع أن يقرأ كبار الكتاب الإيطاليين فى الأصول. وأعجبه منهم بصفة خاصة أريوستو، الذى ظهر تأثير ملحمته "أورلاندو مجنوناً" فى "دون كيخوته" (أو دون كيشوت). ولقد طابت الحياة لثربانتيس فى إيطاليا إبان عصر النهضة فاندفع فيها بروحه الطلقة وحساسيته المرهفة المتفتحة للجمال والآداب والفنون. ولطالما تردد ذكر روما فى قصص وأشعار ثربانتيس الذى يتحدث عنها برؤية المسحور.

ولقد انخرط ثربانتيس فى الجندية عام ١٥٦٨ واشترك فى معركة الليبانتو Lepanto البحرية (٧ أكتوبر ١٥٧١)، وهى المعركة التى وقعت بين الأتراك من ناحية والبنادقة والإسبان وبعض الأوروبيين الآخرين من ناحية أخرى. وكان الأسطول التركى مؤلفا من مائتى سفينة كبيرة وسفن صغيرة أخرى، بينما كان الأسطول المسيحى مؤلفا من عدد مماثل من السفن الكبيرة وعدد أكبر من السفن الصغيرة. ولقد إنتهت المعركة بهزيمة الترك وإيقاف التوسع العثمانى فى البحر المتوسط. وتهمنا هذه المعركة هنا لأن ثربانتيس أبلى فيها بلاء حسنا، ولكنه فقد يده اليسرى التى لم تبتر ولكن أصبحت عاجزة. ولقد ظل ثربانتيس يتباهى بهذا الحادث طوال حياته وينشد فيه القصائد. ولقد اشترك ثربانتيس كذلك فى حملة كورفو وفى مغامرات القراصنة وغاراتهم على بلاد اليونان وتونس، واشتهر بوصفه جندياً ممتازاً بين أفراد فرقته. وفى طريق عودته إلى إسبانيا هاجمت قوات تركية بحرية سفينته وأخذته أسيراً إلى مدينة الجزائر حيث قضى خمس سنوات سجينا. وكانت الجزائر كما وصفها آنذاك مركزا لأعمال البحرية التركية والإسلامية جميعاً يأوى إليها القراصنة من كل أنحاء الدنيا. وحاول فى أثناء الأسر أن يهرب ودبر خطة لذلك مع بعض الأسرى الإسبان، ولكن الخطة فشلت وكاد يقتل ولم تعد أمامه وسيلة إلا دفع فدية من أجل إطلاق سراحه. فكتب إلى سكرتير الملك فيليب الثانى ملك إسبانيا متوسلاً إليه أن يحث الملك على تحرير هؤلاء الأسرى المسيحيين، ولم يفعل الملك شيئا. ولكن تم إطلاق سراح ثربانتيس أخيراً

عام ١٥٨٠ بدفع الفدية على يد بعض أصدقائه. ولقد اشترك ثربانتيس فى حملة فيليب الثانى على جزر الأثورس (الآزور). وفى مايو ١٥٨٢ كان فى تومار بالبرتغال، وكلف بمهمة صغيرة فى بعثة إلى وهران ثم عاد إلى قرطاجنة بإسبانيا فى يونيو ومنها إلى مدريد. وهناك إشتغل بالكتابة وغشى محافل الأدباء ونظم الشعر وكتب سونتات (موشحات) باسم مستعار. وفى عام ١٥٨٨ عين موظفاً فى حملات التفتيش والإستيلاء على البضائع ومحصلا للضرائب وسجن فى عام ١٦٠٢ فى سجن إشبيليه بسبب مخالفة بسيطة.

وكان لفترة الأسر التى قضاها ثربانتيس فى مدينة الجزائر أعمق الأثر فى نفسه وفى إنتاجه، وفى قصة دون كيخوته نفسها نضع أيدينا على أكبر دليل على ذلك. ففيها فصول طويلة تدور حول أحداث هذه الفترة. ثم إن معرفته المتواضعة بالعربية كانت من ثمار هذه الفترة أيضاً. وعندما عاد ثربانتيس إلى وطنه لاقى ألوان العذاب والشقاء والانكار والفقر والحرمان، إذ تزوج السيدة كتالينا دى بلاثيوس من إسكيبياس ولكنه كان زواجاً فاشلا. وعاش فى إشبيليه منغمساً فى حياة هذه المدينة الحافلة بالحركة والنشاط والمتميزة بالتنوع والحيوية والمشهورة بالعربدة والمجون. وربما ترجع إلى هذه الفترة حادثة غرامه مع أنا فرنكا دى روخاس **Ana Franca de Rojas** التى كانت ثمرتها بنتا غير شرعية سميت إيزابيل دى سابورا. وقد تزوجت هذه البنت بعد ذلك زواجاً عجيباً بسبب الشائعات ليس فقط حولها بل وحول والديها. وعندما شرع ثربانتيس فى الإختلاط بالأوساط الأدبية لم يلاق إلا الإنكار والصدود. وكان أشد الأدباء تهجما عليه لوبى دى بيجا. وعلى الرغم من أن "دون كيخوته" قد طبعت عشر طبعات منذ ظهورها فى مدريد عام ١٦٠٥ إلا أنها لم تدر على صاحبها ما يكفل له العيش الكريم، فعاش ثربانتيس بائسا يتردد بين السجن وبين حياة خارج الأسوار لا تختلف كثيراً عن حياة السجن. كان يكسب قوت يومه من الكتابة للأميين (مثل العرضحالجى) وذلك بعد أن فقد وظيفته كمحصل للضرائب وتوفى فى ٢٣ أبريل عام ١٦١٦.

لم يكن ثربانتيس في الأساس مؤلفا مسرحيا، ولكنه كان قصاصاً وروائياً قبل كل شئ ثم شاعراً، إذ يتخلل معظم قصصه ومسرحياته شعر يتفاوت جودة وطولاً. وتحمل أطول قصائده عنوان "رحلة البرناسو" وظهرت في مدريد عام ١٦١٤. وقد استلهم فيها الشاعر الإيطالي اتشزرى كابورالى دى بروجيا (١٥٣١-١٦٠١). وفيها عقد اجتماعاً بين الشعراء في حضرة الإله أبوللو، وهو الاجتماع الذى لم يجد ثربانتيس فيه مكاناً لنفسه، فاضطر إلى إفتراش معطفه. وهو بذلك يسخر من نفسه ومن مكانته بين الشعراء. أما مسرحه فلا يفضل كثيراً مكانته في عالم الشعر. ولقد بقيت لنا منه عشر مسرحيات جنباً إلى جنب مع ثمانية فواصل (entremeses). وفي أربعة من مسرحياته يحاول ثربانتيس أن يدخل حركة ثانوية مستوحاة من تجاربه الخاصة ولاسيما أثناء الأسر بالجزائر على الحبكة الرئيسية الرومانسية الطابع. وبذلك جمع ثربانتيس بين الحقيقة والخيال أو بين Comedia a Famtasia, comedia a noticia، ولكن محاولته باءت بالفشل على أية حال وذلك لأن العنصرين غير متجانسين. وكانت أكثر مسرحياته نجاحاً تلك التى تحمل عنوان "سيرك نومانثيا" El cerco de Numancia وهى التى يعالج فيها المقاومة البطولية للمدينة الإسبانية نومانثيا في وجه قوة روما. أما فواصله فكانت أكثر تعقيداً من الباسو Paso. ومن مسرحياته نذكر "حمامات الجزائر" و "الجلف السعيد" وهى مسرحيات تمثل الإنفعالات والشخصيات، ولا يهتم فيها المؤلف كثيراً بالحبكة الدرامية. وأحياناً ترمز الشخصيات إلى أحوال نفسية معقدة أو مبادئ أخلاقية. لقد كان ثربانتيس أديباً كبيراً، ولكنه لم يوجه إلا القدر اليسير من عنايته للكتابة المسرحية. ولذلك لم يكن لمسرحياته تأثير كبير في مجرى تطور الفن الدرامي بإسبانيا. لقد كانت هذه المسرحيات ضعيفة وغريبة[٥٠].

---

(٥٠) A. Hermenegildo, Los tragicos espanoles del siglo XVI. Madrid 1961.
J.P. Wickersham Crawford, Spanish Drama before Lope de Vega, revised ed. by. W.T. McCreedy. Philadelphia 1967.

أمـا المجـال الحقيقـى الـذى وجـد فيـه ثربـانتيس نفسـه ومجـده فهـو القصـص القصيـرة والطويلـة. ولقـد بـدأ الإنتـاج فى هـذا المجال بقصة رعويـة عنوانهـا "جالاتيـا" (Galatea) التـى نشـرت عـام ١٥٨٥، وكـان قـد فـرغ منهـا عـام ١٥٨٣، ولم يتجاوز بعـد السادسـة والثلاثين مـن عمـره. وجديـر بـالذكر أن القصـة الرعويـة فـن مستحدث فى إيطاليـا ومستورد إلى إسبانيا[٥١]. ثـم نشـر ثربـانتيس الجـزء الأول مـن رائعتـه "دون كيخوتـه" فى مدريـد عـام ١٦٠٥ بعنـوان "النبيـل البـارع دون كيخوتـه دى لامنشـا" El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. ولكـن بعـض المعـاصرين يشـير إلى أن هـذا الكتـاب قـد تداولتـه المحـافل الأدبيـة فـى القصـر الملكى مخطوطاً وقبـل أن يطبـع. وكـان الدافـع الأساسـى لثربـانتيس فـى تـأليف هـذه القصـة هـو السـخرية مـن قصـص الفروسـية الشـائعة فـى إسـبانيا إبـان القـرن السـادس عشـر. فيقـول المؤلـف بـأن القصـد مـن كتابـه "ليـس إلا كبـح بـل تحطيـم مـالكتب الفروسـية مـن تأثير وسـلطان عنـد عامـة النـاس". وصديقـه المزعـوم يقـول لـه "ولتتطلـع ببصـرك إلى تحطيـم هـذه الآلـة الفاسـدة المؤلفـة مـن كتـب الفروسـية مما يعافـه النـاس ويثنـى عليـه أكـثرهم". كذلـك يقـول فـى ختـام الكتـاب. "وكـان هدفـى هـو أن أجعـل النـاس يكرهـون القصـص المفتعلـة الخياليـة التـى ترويهـا كتـب الفروسـية، والتـى بـدأت بفضـل قصـص دون كيخوتـه الحقيقـى تنهـار ولابـد أن تسـقط فـى النهايـة".

ويهـاجم ثربـانتيس كتـب الفروسـية لأن أسـلوبها مفتعـل وكلـه صناعـة وتعقيـد، وهـو يـرى أن يكـون الأسـلوب بسـيطاً وخاليـاً مـن الصنعـة. أمـا مـادة هـذه الكتـب فكاذبـة زائفـة شـديدة الضـرر على المجتمـع يشـبه بعضهـا بعضـاً. وهـى تمـاثل الخرافـات التـى لا طـائل منهـا سـوى الإمتـاع والتسـلية. فثربـانتيس إذن يهـاجم فـى هـذه الكتـب

---

(٥١) M. de Cervantes, La Galatea, ed. J.B. Avalle-Arce. Clàsicos Castellanos vols 154-5. Madrid 1961.

وعن موضوع جالاتيا فى الأدب العالمى وعند توفيق الحكيم راجع:

أحمد عتمان: "المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة". ط٢ لونجمان ١٩٩٣، ص ٨-١١ والحواشى ٦-٩، ١٥.

الأدب القائم على الخيال الجامح الذى يتفنن فى خلق مواقف غير معقولة. إنه يفضل الأدب الصادق المعقول البعيد عن الخوارق والتهاويل. وهو يفتقد فى كتب الفروسية الحقيقة التاريخية. ولكننا يجب ألا ننسى أن ثربانتيس وهو ينتقد كتب الفروسية كان أول من تأثر بها مثله مثل بقية أدباء عصره. ولقد كان كل الناس يقرأون هذه الكتب، فهى زادهم الثقافى الأساسى. ولم يكن الأمر قاصراً على إسبانيا وحدها، فلقد راجت مثل هذه الكتب فى البرتغال وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وهولندا وإنجلترا. وإذا كان بعض المفكرين قد هاجموا هذه الكتب فى هذه الأقطار، فإنها كانت قد تحصنت فى بلاط الأمراء، وشجعها بعض رجال الدين القلائل. ولقد كان كارلوس الخامس وفرنسوا الأول ولويس الرابع ووليم الصامت مولعين بها مما ساعد على إنتشارها. وكذلك أعجب بها كل من توركواتو تاسو وكورنى ومدام دى سفنييه وجوته ووالتر سكوت والدكتور جونسون وكيتس وغيرهم[٥٢].
ولا أدل على مدى أهمية كتب الفروسية كزاد ثقافى مما يقوله لوبى دى بيجا فى العبارة التالية "كثيرون يسخرون من كتب الفروسية... وهم على حق فى ذلك، إذ كانوا ينظرون فقط إلى السطح الخارجى لها... لكن لو نفذوا إلى الأعماق لوجدوا فيها كل أجزاء الفلسفة أى الطبيعة والمنطق والأخلاق". فلا غرو إذن أن يدمن أقطاب المسرح الإسبانى لوبى دى بيجا وثربانتيس قراءة هذه الكتب. ولقد كان الأخير يعرفها كلها تقريبا، ومن ثم فإن إنتقاده لها ليس إلا ظاهريا أو جزئيا بمعنى إنتقاد بعضها فقط. ولعله انتقاد لطريقة قراءتها عند عامة القراء الذين آمنوا بصدق ما بها من خيال.

وتمثل قصة "دون كيخوته" سخرية من البطولة الزائفة والعدالة الظاهرية والنفاق الوصولى. وبذلك فهى مرآة لعصرها بكل مخازيه الاجتماعية والسياسية والإدارية وما شاع فيه من رذائل ونفاق ودعاوى زائفة فى الآداب والأخلاق.

---

٥٢) Thomas Henry, Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. Cambridge 1920.

وقد تناول المؤلف هذا كله بسخرية مترفعة. والقصة تتكون من أربعة أقسام واثنين وخمسين فصلا. يروى القسم الأول الخرجة الأولى لدون كيخوته وبداية الخرجة الثانية وفيها مغامرة الطواحين وبداية مغامرة البشكونى. ويبدأ القسم الثانى بختام مغامرة البشكونى ويحكى قصة مرثيلا وخريسوستمو. أما القسم الثالث فيحكى لقاءه مع الينجواسيين الأشرار وما وقع له فى الفندق الذى ظنه قصراً هو وحامل دروعه. والمغامرة مع قطعان الغنم ومع جثة الميت ومع الطواحين وخوذة ممبرينو والمحكوم عليهم بالإعدام، وإقامته فى جبل سيرا مورينا وقصة كردينيو. وفى الفصلين الأخيرين من هذا القسم (٢٦-٢٧) يعود القسيس والحلاق للظهور بقصد إعادة دون كيخوته إلى قريته، وهذان الفصلان يعدان المحور الرئيسى فى القصة. ويروى القسم الرابع أحاديث دوروتيه، وقصة المستطلع الأخرق، ومعركة دون كيخوته مع قرب النبيذ الأحمر، وقصة وليمة الصهر ميكوميكونا، ثم حكاية الأسير وهى من تجربة ثربانتيس نفسه فى الجزائر، ونزاع دون كيخوته مع راعى الماعز، ثم عودة دون كيخوته إلى قريته مع رفيقه سنشوبانثا.

تتلخص القصة إذن فى خروج دون كيخوته من بيته، فى قرية لم يذكر المؤلف اسمها، بحثا عن المغامرات، ثم عودته إلى قريته بعد ما وقعت له عدة مغامرات تثير الضحك والإشفاق معاً. وقد خرج مرتين، الخرجة الأولى تمثل الفكرة الأساسية العامة، والثانية تعطى التفاصيل. الأولى تضع المعنى العام والثانية تتعقد فيها وتتشابك الأحداث والمغامرات. والموضوع الأساسى فى القصة هو التعارض بين أحوال أحد النبلاء من الناس وأعماله وبيئته، وبين فكرة غريبة جداً هى أن يصبح هذا الإنسان النبيل فارساً جوالاً وأن يبعث بذلك العصر الوسيط. كانت مهمته هى حماية المستضعفين ومعاقبة المجرمين وتصحيح الأخطاء والقضاء على الجرائم والفصل بين المتنازعين لصالح العدالة والإنتصاف للمظلومين. والعيب الوحيد فى هذا الفارس النبيل هو أنه قد ولد متأخراً عن العصر الذى كان يجب أن يولد فيه بثلاثة قرون. والجدير بالذكر أن هذه الفكرة تولدت فى ذهنه

بسبب قراءة كتب الفروسية، التى تشبعت بها نفسه حتى تسلطت على عقله تسلطاً جنونيا.

هكذا يجسد دون كيخوته المثال والقيم المجردة، فهو الجانب المثالى من الوجود الذى يقع صريعا للجانب الواقعى، إلا أن الصراع بينهما يظل على الدوام محتدما وساخنا. ويمثل حامل الدروع سنشوبانثا الطرف الثانى فى هذا الصراع. ويمكن أن نرى فى قصة "دون كيخوته" قصة الوجود نفسه بقطبيه المتنافرين المتنازعين، لكن تنافرهما أو تنازعهما هو الذى يعطى للحياة معناها. وهناك من يرون فى دون كيخوته الروح، وفى رفيقه سنشوبانثا الجسد، ولا أنفصال للروح عن الجسد إلا بالموت. دون كيخوته يقف فى صف الإيمان والمثالية والشجاعة والحرية والتقدم والقيم، ويقف سنشو بانثا تحت لواء الجبن والتردد والواقعية أو البرجماتية، والحياة لا تخلو من هذا وذاك. ومع ذلك فإن القصة تقدم لنا بطلها دون كيخوته فى حالة خداع ذاتى تزداد وضوحاً كلما إصطدم بالواقع فى مغامراته. إنه بطل لم يكن عارفاً لنفسه ولا لقدراته. وهكذا يأتى سنشوبانثا كنغمة أخرى من دون كيخوته نفسه، لأنه فى الحقيقة لم يكن جباناً إلا فى مجال الأفكار المجردة والأشباح والتهاويل، لأن عقله يصاب بالشلل إزاءها ولأنه تركها لدون كيخوته. والأخير يظهر نبيلاً يسعى فقط لخير الإنسانية دون أن يملك الوسائل لتحقيق هذه الأمانى، فكان دائما ماينتهى بالإخفاق ولكن هذا الإخفاق أعظم من كل نجاح مادى واقعى. إنه كالصوت الخافت الذى يظل يصرخ فى البرية من أجل مزيد من العدالة ولا يضيره أن يظل خافتاً وأن تطغى عليه كل أصوات الظلم والنفاق والخديعة، لأنه سيظل دائما الدليل على نبل جوهر الإنسان. والإنسانية لم تتقدم ولن تتقدم إلا بفضل جهود ومغامرات أبطال مثل دون كيخوته.

هذا وقد أطلنا بعض الشئ الكلام عن "دون كيخوته" رغم أنها رواية لا تدخل فى موضوع دراستنا عن المسرح، ولكننا نقدم سببين لهذه الإطالة. السبب الأول أن المسرح الإسبانى كله يصطبغ بصبغة الفروسية، لأنه أكثر المسارح

الأوروبية التصاقاً بالأرض التى نبت عليها، وكانت هذه الأرض مشبعة جداً بكتب الفروسية. ولما كانت رواية "دون كيخوته" هى أروع ماكتب فى الأدب الإسبانى كله عن هذه الكتب فإن كلامنا عنها يلقى أضواء ساطعة على بعض جوانب المسرح الإسبانى إبان عصر النهضة. أما السبب الثانى فهو أن هذه الرواية قد أعطت للعشرات من المسرحيات المادة والإيحاء إبتداء من القرن السابع عشر وحتى يومنا هذا ليس فقط فى إسبانيا بل فى أوروبا كلها، ونعنى الدون كيخوتية أو الدون كيشوتية.

وأخيرا، ظل ثربانتيس يعد بتقديم خرجة ثالثة لدون كيخوته، وقبل موته بقليل وفى بوعده، وقدم هذه الخرجة الثالثة فى مجلد ضخم من ٥٤ فصلاً، تحدث فيها كثيرا عن المسرح الكوميدى والتراجيدى، ويعد ما أورده من تصورات عن المسرح فى روايته هذه شهادة معاصر على أحوال المسرح الإسبانى، بل هى نظرية هذا الأديب العظيم عن الدراما، وقد وقعت لدون كيخوته مغامرة مهولة مع فرقة مسرحية لمسرح التنكر والأقنعة، وليست تلك الفرقة إلا فرقة دى رويدا الذى تحدثت عنه هذه الدراسة فى الصفحات السالفة[٥٣].

---

(٥٣) عبد الرحمن بدوى (ترجمة عن الإسبانية)، دون كيخوتة، تأليف ثربانتيس (جزآن)، دار النهضة العربية ١٩٦٥.

وقارن: دون كيشوت، الفارس المجنون. الطبعة الكاثوليكية. بيروت ١٩٥٨.

Samuel Putnam, The Portable Cervantes, Translated and edited with an Introduction and notes by S. Putnam. Penguin Books, Reprint 1980.

S. De Madariga, Don Quixote: An Introductory: Essay in Psychology. Oxford 1948.

وعن تأثيرات الدون كيشوتية (الدون كيخوتية) راجع:

M. Bardon, Don Quichotte en France au XVIIe siècle et au XVIIIe (2 vol). Paris, Champion 1931.

Esther Crooks, The Influence of Cervantes in France in the XVIIIth Century. Baltimore 1931.

لوبى دى بيجا أو العنقاء والفيضان العبقرى

عاش لوبى دى بيجا Lope de Vega فيما بين ٢٥ نوفمبر ١٥٦٢ و ٢٧ أغسطس ١٦٣٥ أى حوالى ثلاثة وسبعين سنة إلا ثلاثة شهور. روى أنه كتب مابين ٢٠٠٠ عمل مسرحى يضم مجموعها ١٣٣٠٠٠ صفحة وتتشكل من ٢١٠٠٠٠٠ بيت شعر، وتتوزع بين أجناس درامية متعددة هى المسرحيات الدينية (autos) والكوميديا الدينية والأعمال الأسطورية الرعوية والبطولية، بجانب الكوميديا البطولية التى تعالج بطولات إسبانية وطنية والمسرحيات الاجتماعية التى تعالج الصراع الاجتماعى (الشعب - النبلاء - الملك) وأخيرا مسرحية العادات والأعمال التى مسرحت كل موتيفات القرن السادس عشر. ولكن المنشور من أعماله حتى الآن حوالى ٤٧٠ مسرحية و ٥٠ مشهداً تمثيلياً دينيا مما كان يسمى Auto sacramentales، وكانت تمثل فى المناسبات الدينية وتصور حياة المسيح أو جوانب منها أو معجزاته أو تعالج حياة العذراء وكرامات القديسين وما إلى ذلك، ومازال معظم أعماله مخطوطا. وكتب كذلك نحو عشرة من المنظومات الروائية أو الدرامية التى تدخل هى والمشاهد الدينية ضمن المجموعة الضخمة من أعماله التى يسميها من يؤرخون له بـ "المفردات" (Las Obras Sueltas). وأنشأ المئات من القصائد والأغانى تضمها دواوين ضخمة. كما خلف كتابات نثرية تعدل فى حجمها ما أنشأ من شعر. إنه إذن أغزر مؤلف عرفه التاريخ الأدبى على مستوى العالم كله، وقيل إنه ما أن ترد على ذهنه فكرة مسرحية ما، حتى تكون معروضة على المسرح فى ظرف أربع وعشرين ساعة ! وقد أطلق عليه معاصروه اسم "العنقاء" (Fenix) لهذا الثراء الفاحش فى الإبداع.

وكانت حياة لوبى دى بيجا أعجب وأغزر، إذ امتلأت بألوان الشقاء والنعيم ولحظات الصعود والهبوط. أحب وتزوج وترمل عدة مرات، تعرض لغضب السلطة ونفى. اشترك فى حروب برية وبحرية، ولاسيما الحملة المشئومة التى قام بها الأسطول الإسبانى

الأكبر المسمى الأرمادا أو أسطول المدرعات الذى لا يقهر (La Invencible Armada) والتى فيها خسرت إسبانيا السيادة البحرية. وأكثر من ذلك أن لوبى دى بيجا ترهب ولبس المسوح حتى أن النساء كانت تتهافت عليه في الطريق للتبرك برؤيته ولمس ثيابه. ولكنه بعد ذلك عاد للحياة مرة أخرى فوقع فى الحب والزواج من جديد عدة مرات. وقد كان تجسيداً حيا لشخصية دون جوان (أو خوان) الإسبانى، وقد ورث هذا السلوك عن أبيه فيلكى دى لا بيجا. ولقد حصل لوبى دى بيجا على أرفع أوسمة الملوك ومنحته البابوية لقب العلامة، وكسب أموالا طائلة، ولكنه ضيع معظمها. ولقد تعرض لهجوم الخصوم عدة مرات، ولكنه بعد أن بلغ الخامسة والأربعين من عمره وحتى موته ظل سيد الآداب لإسبانيا بلا منازع. ومع ذلك كثرت همومه وساءت حالته فى أواخر أيامه حتى أنه كان يحبس نفسه في غرفته معرضا جسده للتعذيب بالضرب والتجريح إلى أن جاءه الموت ليخلصه من هذا العذاب. وعندما مات خرج أهل العاصمة الإسبانية جميعا ليودعوه الوداع الأخير ويكرموه التكريم الأوفى.

ولم يكتف لوبى دى بيجا بالعزوف عن تقليد أو إحياء المسرحيات الكلاسيكية، بل تعدى ذلك إلى حد إحتقار المسرح الكلاسيكى الجديد على أنه زيف ووهم وقال "إننى حينما أشرع فى كتابة إحدى مسرحياتى فإننى أغلق على جميع القواعد والقوانين بعشرة أقفال وأصرف النظر عن بلاوتوس وترنتيوس حتى لا يصرخا فى وجهى، لأننى أكتب بأسلوب أولئك الذين ينشدون إستحسان الجمهور الذى يجب مسايرته فى جهله وحماقاته مادام أنه هو الذى يدفع ثمنها". وهذا يعنى أن لوبى دى بيجا يضع أمام ناظريه فى المقام الأول قيم وأذواق الجمهور ويرتبط بشباك التذاكر إرتباطاً وثيقاً. ولعل هذا هو السبب فى أن مثل هذا المؤلف العظيم لم يحظ بالتقدير السليم من قبل النقاد والدارسين حتى عهد قريب، واعتبرت مسرحياته "كسبا للعيش" ليس إلا. ولقد ساعد لوبى دى بيجا نقاده فى إهمالهم له، لأنه هو نفسه كان مهملا إلى أقصى حد فى كتابته، إذ قلما راجع مسرحية أتم كتابتها حتى بلاوتوس نفسه الذى ربطناه فى دراسة لنا بعبقرية

الإهمال[٥٤] (فى مقابل ترنتيوس المتأنق) لا يضارع لوبى دى بيجا فى ذلك قط، وكان الأخير يفرغ من مسرحية إلى أخرى غيرها على الفور. وقد يعجزه أثناء الكتابة لفظ أو قافية فيسترسل فى الكتابة على أن يستكمل اللفظ الناقص أو القافية فيما بعد، ثم ينسى ذلك ويصلنا النص منقوصاً فى شطر بيت هنا أو لفظ هناك. وهذا إهمال لم يعرف عن أى كاتب فى مثل مكانته، وإذا قارناه بجوته على سبيل المثال لوجدنا الأخير يدقق فى كل لفظ وسطر ويراجع ويصحح وينقح ماكتب عدة مرات. ولعل السبب فى إهمال لوبى دى بيجا هو أنه لم يكن ينظر إلى المسرح نظرة إحترام وتقدير، وكان بوجه جل إهتمامه وعنايته إلى المشاهد الدينية والمنظومات القصصية، ويرى أنها هى الإنتاج الأدبى الجدير بالخلود. فنجده مثلا يزهو بقطع مثل "أركاديا" (Arcadia) و "لا دراجونتيا" (La Dragontea) و "جمال أنجيليكا" (La Hermosura de Angelica) و "رعاة بيت المقدس" (Postores de Bolen) وغيرها من الأعمال التى أنفق فيها غاية جهده. وهى مع ذلك أقل ماكتب قدرا إذا أخذنا بحكم التاريخ وهو أصدق الأحكام. ولو قد عرف لوبى أن التاريخ سوف يحفظ له مسرحياته ويضعه فى مكانة عالية بسببها لصرف إليها هذا الجهد الضائع الذى صرفه فى غيرها. فدوره الرئيسى فى تاريخ الأدب الإسبانى يقع فى المسرح. ولم يكن أول من كتب مسرحياته بالإسبانية، ولكنه هو الذى حدد معالم المسرح الإسبانى وأرسى قواعده ورسم السبيل لمن يأتى بعده. إنه وثربانتيس يمثلان قمة الأدب الإسبانى. فقد تعاصرا وعاشا جنبا إلى جنب أربعة وأربعين سنة هى عمر العصر الذهبى للأدب الإسبانى.

وكان عصر لوبى دى بيجا عصر اضمحلال وانحلال سياسى واقتصادى وأخلاقى واجتماعى. وبدت مظاهر الانهيار بصورة خاصة فى أوساط النبلاء والأغنياء والبلاط الملكى وحاشيته، وذلك بعد أن كانت إسبانيا قد تبوأت مركز

---

(٥٤) أحمد عتمان : الأدب اللاتينى، العصر الذهبى، ص ٦٧-٨٨.

الصدارة بين البلاد الأوروبية إبان أواخر القرن الخامس عشر بعد توحيد أراضيها بفضل جهود فرناندو وإيزابيل واستيلائهم على مملكة غرناطة آخر معاقل الإسلام فى الأندلس فى يناير ١٤٩٢. وبعد ذلك بشهور قليلة إكتشف كريستوفر كولومبوس (أو كريستوبال كولون بالإسبانية) العالم الجديد فانضافت إلى تاج إسبانيا أراضى شاسعة وراء البحر، وتجمعت لها أسباب الثروة والقوة. ولما تربع على عرشها عام ١٥١٧ كارل الخامس وريث عرش أسرة الهابسبورج وأملاكها فى أوروبا، والذى عرف فى إسبانيا باسم "كارلوس كينتو" أى كارلوس الخامس، وعند العرب باسم شارلكان المنقول عن الفرنسية القديمة (الأقرب إلى اللاتينية) Charles Quint. وكان حفيداً لفرناندو وإيزابيل. وضم صولجان هذا الرجل ملك الهابسبورج فى أوروبا مع لقب الامبراطور مضافاً إلى إسبانيا وأملاكها فى العالم الجديد، وأصبحت إسبانيا بذلك أقوى وأغنى بلاد الدنيا قاطبة وبدأ عصرها الذهبى.

ولقد بدأ شرلكان فى تاريخ إسبانيا عصر الدولة النمساوية، لأن آل الهابسبورج نمساويون. وكان هو فى بداية حكمه نمساويا يتكلم الألمانية، ولكنه رويداً رويداً تطبع بالطابع الإسبانى وتعلم الإسبانية وأخلص للبلد الذى وهبه هذا المجد وبذل أقصى جهده فى رفع شأنه. فصالت وجالت جيوشه وأساطيله مظفرة من قلب أوروبا وبحار الشمال والبحر الأبيض المتوسط إلى بحار العالم الجديد. وبلغ ملك إسبانيا إتساعاً لم يسبق له مثيل فى تاريخها. وخلف شرلكان على العرش إبنه فيليب الثانى الذى سار على نهج أبيه، وحكم فيما بين ١٥٤٧، ١٥٩٨ فانضمت إلى أملاك التاج الإسبانى صقلية ونابلى. وأراد أن يحقق حلم أبيه فى سيادة الدنيا ونشر الكاثوليكية فدخل فى حروب ضارية مع الأتراك والفرنسيين والهولنديين والإنجليز برا وبحرا. ولقد حقق إنتصارات كبرى، ولكنه أيضاً منى بخسائر جسيمة فضاعت منه الأراضى المنخفضة وتحطم أسطول المدرعات الذى لا يقهر فى حملة الأرمادا المشهورة على إنجلترا عام ١٥٨٨. وفقدت إسبانيا سيادتها

على البحار إلى الأبد فكان ذلك بداية النهاية. يضاف إلى ذلك أن إسبانيا خسرت دماء الألوف من خيرة شبابها وفقدت أموالها التي جلبتها من المستعمرات. وعمدت الحكومة إلى جمع الفلاحين وفقراء أهل المدن وحشدهم في الجيوش والأساطيل قسرا، وألقت بهم في ميادين الحرب بلا رحمة. ولكنهم حققوا لبلادهم المجد ومدوا ممتلكاتها إلى أقصى العالم فبلغوا الجزر الفيليبينية Las Filipinas. ولكن الأمر إنتهى إلى أن الحقول خلت من الزراع وهرب الناس من الريف إلى المدن أو حتى إلى العالم الجديد. ثم جاء إخراج بقية المسلمين من إسبانيا، وهي مأساة محزنة إنتهت فصولها الأخيرة على عهد فيليب الثالث خليفة هذا الملك الذي أخرج من البلاد قرابة نصف مليون مسلم من خيرة أهل الصناعات والتجارة والخبرة. وفي تلك الأثناء أصبحت الإدارة الإسبانية مضرب المثل في الفساد فضاعت إمبراطوريتها في النهاية(٥٥).

ولكن لوبي دي بيجا لم يقاس مثلما قاسي ثربانتيس، لأنه عاش ذيلا للأغنياء والنبلاء التافهين وأخلص للسادة وأولياء نعمته أشد الإخلاص. ومرجع ذلك أنه أي لوبي دي بيجا فاسد بطبعه وكبقية عصره، وإن كان كالديرون خليفته في زعامة الأدب قد نجا من هذه الآفة فعاش فاضلاً مترفعاً عن الهوان طول حياته. أما لوبي دي بيجا فكان يخرج من قصة غرامية إلى أخرى، وامتلأت حياته بالمشكلات الأخلاقية والفضائح غير الأخلاقية. وفي عشريناته الأولى استلفت إنتباه أهل الأدب برواية تقوم على الحوار بعنوان "لا دوروتيا" La Dorotea حاول أن يقلد فيها الشاعر الإيطالي أريوستو في ملحمته المعروفة "أورلاندو مجنوناً". وأعقب هذا العمل بمسرحية تحمل عنوان "المحب الصادق" (El Verdadero amante) هي أقدم مايُعرف من مسرحياته. ويقال إنه كتبها ولم يتعد بعد الثانية عشر من عمره. كما قيل إنه نظم الشعر قبل أن يعرف القراءة والكتابة. كما وصلنا من سني عمره

---

(٥٥) J. Lynch, Spain under the Hobsburgs. Vol. 1 Oxford 1965.
G. Mattingly, The Defeat of the Spanish Armada. Penguin Books Harmondsworth 1959.

الباكر مسرحية صبيانية تحمل عنوان "أعمال جارثيلاسو دى بيجا والمغربى طرفه" Garcilazo los hechos de la Vega Y el moro Tarfe.

ووقع لوبى دى بيجا فى غرام ابنة صاحب فرقة التمثيل التى تعرض أعماله ويدعى خيرونيمو بلاسكث Jeronimo Velasquoz، واسم الفتاة إيلينا أوسوريو ويشير إليها لوبى فى قصائده باسم Filis. ولما اختلف مع الرجل وابنته أقذع فى سب الأسرة كلها. فشكته إلى السلطات وصدر عليه حكم بالنفى سنتين من قشتاله كلها وثمانى سنوات من مدريد. ولكنه عاد إليها سرا وقامت علاقة بينه وبين فتاة من أسرة دى أوربينا وتدعى إيزابيل دى أوربينا Isabel de Urbina. ولم يستطع الزواج منها فى مدريد وتزوجها بالوكالة وهو بعيد عنها فى مايو ١٥٨٨. ولما ضاقت به الدنيا تطوع فى القوة البحرية "الأرمادا التى لا تقهر"، وخرج معها فى صحبة أخيه لغزو إنجلترا وأصيب الأسطول الإسبانى بكارثة فادحة فى القنال الإنجليزى عام ١٥٨٨، كما سبق أن ذكرنا. وإذا كان لوبى دى بيجا قد تخلص من مشكلاته الغرامية القديمة باشتراكه فى هذه الحملة إلا أنه وعلى ظهر السفينة الحربية "سان خوان" وهى إحدى السفن القليلة التى نجت كتب قصيدة درامية جديدة ظن أنه فاق بها أريوستو وعنوانها "جمال أنجيليكا" La Hermosura de Angélica. ولكن لوبى دى بيجا عاد مثقلا بالآلام لأن أخاه قد قتل فى المعركة ومات على حد قوله بين ذراعيه بالإضافة إلى وقع الهزيمة الإسبانية الكبرى على نفسه. وبعد العودة استقر لوبى دى بيجا فى بلدة لاكورونيا فى الطرف الشمالى الغربى بشبه الجزيرة وأصبحت وظيفته تسلية أسرة دوق ألبا فى قرية ألبا دى تورمس Alba de Tormes نظير أجر كبير، مما سمح له عند العودة إلى مدريد بامتلاك بيت والتفرغ للتأليف المسرحى. وفى بلدة ألبا دى تورمس توفيت زوجته إيزابيل دى أوربينا فظل يرثيها فى أشعاره باسم بيليسا Belisa. صورها تصويراً بارعاً وبديعاً فى مسرحية كتبها عام ١٦٣٤ قبل وفاته بقليل وعنوانها "نوادر بيليسا" (Las Bijarrias de Belisa).

وتزوج لوبى دى بيجا بعد ذلك ممثلة جميلة مترملة وتدعى ميكايلا لوخان Micaela Lujan أسعدته فتحدث عنها كثيراً فى أشعاره باسم لوثيندا

(Lucinda) وأنجبت له أولادا كثيرين ثم توفيت عام ١٦٠٧. ثم تزوج من خوانا جوارديا وكان أبوها قصابا ومورد لحوم موسرا، مما أعطى الفرصة لغرمائه لاتهامه بأنه تزوجها طمعاً في المال، ثم ماتت عام ١٦١٣ ولم يطلب أى حقوق له لوراثتها ولاسيما حق الدوطة، مما ينفى إدعاء الغرماء بأنه كان يطمع فى مالها. وترهب لوبى دى بيجا فى عام ١٦١٤ بعد أن سقم الحب والزواج والنساء والدنيا كلها. ولكنه مالبث أن عاد إلى صخب الحياة ليجرى من جديد خلف امرأة تدعى مارتا دى نفارى سانتيو Marta de Nevare Santayo وكانت أيضا متزوجة مثل فيليس ولوثيندا فلما ترملت عام ١٦١٨ استمرت علاقته بها إلى أن وضعت له إبنة غير شرعية هى أنطونيا كلارا. وبعد ذلك فقدت مارتا البصر والعقل وماتت عمياء مجنونة عام ١٦٣٢ تاركة ابنتها فى سن الثالثة عشر. وتعلقت هذه الصبية اليتيمة بشاب من خدم القصر الملكى وفرت معه وهكذا سقى الدهر لوبى دى بيجا من نفس الكأس الذى شرب منه الكثيرون بسببه.

وليس هناك أدعى إلى الدهشة من أن لوبى دى بيجا كان إلى جانب ذلك متديناً يفيض بالورع والتقوى، لأنه كالكثيرين من بنى جنسه كان يجمع بين التدين العميق والإستمتاع الكامل بكل ملذات الحياة. كان زير نساء من ناحية، تواباً مترهباً من ناحية أخرى، وهو بذلك يشبه بطل مسرحيته "الطفيلى السعيد" El rufian dichoso. بل وفى الكثير من مسرحيات القرنين السادس عشر والسابع عشر فى إسبانيا نجد مثل هذا الإنسان الخاطئ والغارق فى الرذيلة إلى أذنيه نهارا والتائب الهادئ ليلا. وهذه المتناقضات تعكس عصر الباروك أى عصر الفن الذى تختلط فيه الظلمة بالنور وتتعقد فيه الصور وتتشابك لكن على قاعدة التناقض (Contraste)، الذى أعقب عصر النهضة. وبينما كنا نرى فى القرن السابق أى القرن الخامس عشر صور القديسين تتوالى أمامنا بين صفحات كتب الأخلاق والعقيدة نجدهم الآن فى اللوحات الفنية أو على خشبة المسرح، لأنهم صاروا مجرد صور وشخوص مسرحيات أو تماثيل ملونة. لقد استطاع لوبى دى

بيجا أن يعبر عن عصره خير تعبير كما نجح الشاعر لويس دى جونجورا Louis de Gongora (١٥٦١-١٦٢٧) فى تصوير نفس العصر فيما يتصل بالصياغة الفنية للشعر، وكما وفق كالديرون فى تصوير البناء العقلى للعمل الفنى. لقد كان ثربانتيس العبقرى يعبر عن ملتقى القرنين السادس عشر والسابع عشر وبدا كأنه يتناقض مع أفكار العصر وأذواقه الأدبية. أما لوبى دى بيجا فقد كان متناقضاً مع عصره بصورة أوسع، إذ شمل التناقض حياته وفنه الشعرى والمسرحى. ولذلك كان يعيش فى قلق دائم ويغرق فى مغامرات غرامية مجنونة ومتتالية، ولم يكن يعرف الصبر والإنتظار أو التروى، ولم يكتف بتسجيل مآسيه ومآسى الناس، بل وقف مع المظلومين والثائرين على الطغيان وناصر قضايا الحق والحرية والوطن. فجاءت مسرحياته لسان صدق يعبر عن أحاسيس الفلاحين المقهورين ويدعو إلى تحدى اليأس والتمرد على الظلم. رسم لهم طريق الثورة فى مسرحيات مثل "فوينتى أوبيخونا" Fuente Ovejuna أو "ثورة الفلاحين" ومسرحية "بريبانيث" Peribanez و "الفلاح فى ركنه" El villano en su rincon. وهذه المسرحيات هى من روائع لوبى دى بيجا. ولكنه كان عبقرياً عجولا مستهينا بفنه وشعره، فلم يتحلى بالصبر على الربط والحبك والتجويد، بل ولم يكلف نفسه أن يقرأ ويطلع أو حتى يراجع أعماله. وكتب مسرحياته كلها شعراً وهذا يكفى وحده لكى يبرز لنا الطاقة الشعرية الهائلة التى تمتع بها.

وتهمنا نحن العرب بصفة خاصة دراسة لوبى دى بيجا للصلة الوثيقة بين حضارتنا العربية الكلاسيكية والتراث الأدبى لإسبانيا. وتبدو الشخوص العربية فى مسرح لوبى دى بيجا محببة لطيفة، بل وتظهر أحيانا متمتعة ببعض سمات الفروسية. كما هو الحال فى مسرحية "العلاج فى أوقات البؤس" El remedio en la desdicha. وفى مسرحية أخرى نجد أن الشخصيات العربية تضطلع ببطولة الموضوع الجانبى، وهى مسرحية "بدروكاربونيرو" (Pedro Carbonero). ولكن أعمال لوبى دى بيجا إلى جانب ذلك لا تخلو من الصورة الأخرى للعربى، أى

الصورة المضحكة لإنسان يتحدث بلكنة غريبة، ولكن أعمال كالديرون أكثر ثراءً بهذه الصورة الأخيرة. والحقيقة أن لوبى دى بيجا فى الحالتين كان يستجيب لرغبة الجمهور، فالصورة المحببة للعربى هى مطلب البلاط والنبلاء والمثقفين، أما المسرح الشعبى الذى يقدم للطبقة الدنيا من المجتمع فتحب صورة مغايرة للعربى.

ويلاحظ أن لوبى دى بيجا يلجأ إلى القصص الشعبى فى تصوير المواقف الوطنية، وذلك لكى يستطيع الوصول إلى تعميق العواطف الشعبية، ويتمكن من عرض مشكلات قومه عرضاً صادقاً كما نرى فى مسرحيات "بير يبانيث" و "فارس أو لميدو" (El Caballero de Olmedo) و "ثورة الفلاحين". وفى هذه المسرحيات يوزع لوبى دى بيجا المشاهد الكثيرة المتنوعة الحافلة بالحركة المتراكمة ويقسمها على ثلاثة أيام (فصول)، يرينا فى أثنائها حشداً من أنماط البشر وعواطفهم. وفى كثير من المسرحيات يجمع بين موضوعين وحبكتين، ولكنه يصل فى النهاية إلى وحدة أساسية تجمع كل العناصر وكل الموضوعات الرئيسية والجانبية الموازية لها والتى تتألف منها مسرحياته. فتأتى النهاية طبيعية كنتيجة للتسلسل الدرامى نفسه وليست متعسفة. وفى مسرحية "فارس أو لميدو" بالذات يقيم المؤلف وحدة حقيقية بين أسطورة شعبية وبطل قومى، وهو ما لم يصل إليه بنفس الدرجة فى المسرحيات الأخرى. ومسرح لوبى دى بيجا بصفة عامة ليس مسرح بطولة فردية، لأن شخصيات كثيرة تشارك فى الأحداث وتتورط فيها، ومن ثم يتعذر التركيز على إحداها فقط. وعندما يكون البطل هو الشعب كله كما هو الحال فى "ثورة الفلاحين"، فإن الحل الجماعى للعقدة الذى يلجأ إليه لوبى دى بيجا يبدو منطقياً وطبيعياً. ويمكن أن يقال نفس الشئ عن المسرحيات ذوات البطولة المزدوجة، ومثال ذلك مسرحية "أحسن عمدة هو الملك" (El mejor el rey alcalde). وهو يلجأ إلى التصوير الجماعى فى المسرحيات ذات الشخصيات القوية والعنيفة إلى حد بعيد، ومثال ذلك "نجمة إشبيلية" (La estrella de Sevilla) إذا صحت نسبتها إليه. ولقد كتب لوبى دى بيجا

رسالة أدبية طريفة جعل عنوانها "الفن الجديد فى تأليف المسرحيات فى عصرنا هذا" El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo وذلك فى عام ١٦٠٩. ولا يخلو الأسلوب المقترح لكتابة "المسرحية الجديدة" Comedia nueva من القواعد التى سار هو نفسه عليها. فهو يخلط الجد بالهزل لأن الجمهور يحب التنوع، فالطبيعة فيها صور وأشكال لا حصر لها. وهذا المزج بين الفنون الأدبية المسرحية هو تقليد للطبيعة ذاتها والتى تجمع بين الظلال والأضواء (أو لنقل تلك هى خصائص فن الباروك). وقد حافظ لوبى دى بيجا مع ذلك على وحدة تسلسل الموضوع وأصر على ضرورة ملاءمة الكلام المنطوق مع صاحبه، فالمهرج لا يتكلم إلا بما يتناسب معه وكذا النساء ينبغى أن يتكلمن بلغة أنثوية، كما أن الملوك يجب أن يكونوا جادين فى أحاديثهم.

ولنحاول الآن أن نتناول فى شئ من التفصيل إحدى مسرحيات لوبى دى بيجا كمثل على فن هذا العملاق، ونعنى مسرحية "ثورة الفلاحين" أو "فوينتى أو بيخونا (Fuente Ovejuna). وهى مسرحية تقوم على أساس واقعة تاريخية صحيحة، وتعد رائعة المسرح الإسبانى كله. ويتلخص موضوعها فى تمرد أهل القرية على حاكمهم الظالم ومعاونيه، فقتلوهم واتفقوا فيما بينهم على كلمة واحدة يقولها كل منهم للمحققين حتى لا تقع التبعة على واحد منهم دون الباقين. التزموا جميعا بما اتفقوا عليه وينتهى الأمر بأن المحققين لا يصلون إلى تحديد المسئول عن ذلك العمل. ويقول مؤرخو الأدب الإسبانى إن لوبى دى بيجا أخذ مادته من مدونة تاريخية كتبها الراهب فرانشيسكو دى كالاترافا عام ١٥٧٥، وعنوانها "تاريخ طوائف الفروسية الدينية المنسوبة إلى بلاد شانت ياقب وقلعة رباح والقنطرة وهو تاريخ يتضمن أصولها وما مر عليها من أحداث وما قام به قوادها وفرسانها من جليل الأعمال العسكرية". ولقد استطاع لوبى دى بيجا أن يؤلف على هذا الأساس عملا مسرحيا هو دون شك معلم هام من معالم المسرح العالمى. فالواقعة التى إتخذها موضوعاً لمسرحيته واقعة إنسانية حافلة بالدروس والعظات،

فهي ثورة أناس طيبين على ظلم فادح وقع عليهم، لأن حاكمهم كان جباراً ظالما بالفعل. والذي يأخذ بالألباب حقا هو إتحاد كلمة أهل القرية جميعاً على الوقوف في وجه الطغيان، فكان وقوفهم كالبنيان المرصوص رجالاً ونساء، أطفالا وعجائز، مما أعجز المحققين ورجال الملك وأرغمهم على ترك الموضوع بالجملة، إذ لا يعقل أن يُقتل أهل القرية جميعاً قصاصاً لحياة رجل واحد ونفر قليل من أتباعه. ولاسيما أنه كان هو ورجاله من الأشرار الحمقى الذين لا يقيمون للشرف وزنا، ولا يعرفون كيف يحافظون على كرامة الإنسان. ولقد إعترف لوبى دى بيجا من الأغاني الشعبية الإسبانية Los Romances ولم تكن واقعة فوينتي أوبيخونا في الحقيقة إلا وسيلة استغلها لوبى دى بيجا لتصوير الصراع الهائل بين الفردية الإقطاعية، التي كان النبلاء يتمسكون بها، والإتجاه القومي الذي كان الملوك يتزعمونه. وكان هذا الإتجاه القومي هو الدرع الواقي الذي يحمي إسبانيا ويتجسد في شخص الزوج الملكي الكاثوليكي فرناندو وإيزابيل.

وفي المسرحية نرى السيد الآخر في القرية ممثلا في شخص رئيس طائفة عسكرية طالما هاجمها لوبى دى بيجا، لأنه كان يكره الإقطاعيين. ونرى هذا السيد المستبد وجها لوجه أمام الملك ممثل العدالة الديموقراطية في ذلك العصر. لأن الملوك في صراعهم مع النبلاء ارتبطوا بالجماهير واستعانوا بهم: وكانت الملكية الإسبانية إبان حكم البيت النمساوي الهابسبورج قد بلغت بإسبانيا قمة المجد السياسي والحضاري كما سبق أن ألمحنا. وخلال هذه الفترة أي القرن الخامس عشر جاء العصر الذهبي للآداب كما سبق أن ذكرنا أيضاً. ولقد أقر لوبى دى بيجا للقرية المظلومة أن تقوم على حاكمها وتخلعه عن سلطانه بالقوة ولو استلزم الأمر قتله. وكان الأب ماريانا في كتاب مشهور بعنوان "عن الملك ونظام الملكية" (De rege et regis institutione) المنشور قبل "فوينتي أوبيخونا "بقليل قد أفتى بجواز الثورة على الحاكم الظالم، ولكنه لم يشرح للناس كيف تنظم مثل هذه الثورة المسلحة، وكيف يتم تنفيذها من غير أن تتحول إلى مذبحة للشعب المظلوم الثائر.

أما لوبى دى بيجا فقد أعطى المثل وعلم الجماعات المقهورة كيف تنجح الثورة على الحكام الطغاة. ومن هنا نفهم لماذا حظيت هذه المسرحية بالقبول والاستحسان فى روسيا بعد الثورة البلشفية أكتوبر عام ١٩١٧، وإن كانوا قد حرفوها بعض الشئ لتلائم الثورة الشيوعية. وإذا كان الملك فى مسرحية لوبى دى بيجا هو المؤيد للشعب الثائر بصفته رمزا للقانون والعدالة، فإنه فى النسخة الروسية قد تخلى عن مكانه لمبادئ الإشتراكية اللينينية.

وتعرض لوبى دى بيجا فى مسرحيته هذه لموضوع هام فى المسرح الإسبانى وهو الشرف (العرض) وضرورة الحفاظ عليه بأى ثمن. وهو موضوع وإن كان مميزا للأدب الإسبانى إلا أنه معروف فى الآداب الكلاسيكية، كما أنه يحتل مكانة خاصة فى الأدب العربى القديم والحديث. ويصور لنا لوبى دى بيجا فى هذه المسرحية واقعة عدوان على العرض وكيفية الإنتقام لها وغسل عارها. ومن المعروف أن للشرف مفاهيم يتميز بها كل شعب عن الآخر، فليست الشعوب كلها تفهم شرف المرأة بالصورة التى يعرفها العرب والإسبان. وفى فقرة من فقرات هذه المسرحية نرى لاورنثيا Laurencia بطلة القصة تلقى على أهل القرية كلاما طويلا توضح لهم فيه معنى شرف الجماعة وتستحثهم على القيام بالثأر لشرف قريتهم المعتدى عليه. وفى مشهد آخر تشرح لأبيها كيف أن واجب الإنتقام لشرفها مطلوب منه هو، وليس من خطيبها فروندوسو، لأن الأخير لم يبن بها بعد. فالأب إذن هو المسئول الأول عن شرف ابنته، وفى مشهد آخر نرى أن أفراد الجماعة يحافظون على شرفهم باحتمال التعذيب دون أن يبوح أحد منهم بالسر. وهذا المعنى فى الشرف ربما كان لوبى دى بيجا أول من أشاد به، وفصل أمره وصور نبله، وهو وحده كاف ليجعل لمسرحية "فوينتى أوبيخونا" مكاناً مرموقا فى تاريخ الأدب العالمى.

وهذا كله يظهر لوبى دى بيجا ليس فقط كاتبا مسرحيا واسع الآفاق، وإنما أيضاً مفكراً سياسياً تشغله القضايا الأساسية التى شغلت أهل عصره. كما أننا نرى

فى المسرحية صورة واضحة المعالم للحياة الريفية فى إسبانيا عصر النهضة. وقصد بهذه المشاهد التخفيف من وطأة الأحداث المأساوية. ذلك أن لوبى دى بيجا يصف هذه المشاهد الريفية على نحو من الظرف والخفة، دون أن يتخلى على أية حال عن الواقعية والدقة. إنه إذن ليس ريف الخيال والتكلف، ولكنه ريف جميل وصادق بديع وواقعى.

ولقد رسم لوبى دى بيجا شخصيات مسرحيته بمنتهى الدقة والإتقان، إلا أن البطل الحقيقى فى هذه المسرحية هو الشعب أو الجماعة. ولهذا حرص المؤلف على ألا يظهر أحدا من أبطال القصة على الآخرين، وهذا سر خلود هذه المسرحية. ولكنها مع ذلك لا تخلو من شخصيات فردية متميزة مثل شخصية لاورنثيا الفتاة القوية الباسلة المعتزة بنفسها حتى على الحب. وهى فتاة ريفية ساذجة تقص علينا فى بساطة كيف تعيش وماذا تأكل وتلبس. على أية حال فبعد أن تسمح للحب بدخول قلبها تعلن ذلك على حبيبها فروندوسو فى لهجة من يمتن على إنسان بفضل عظيم، ولكنها تنطلق مع عاطفتها إلى مدى لا تتوقعه، فتبدو وكأنها عاشقة ولهانة وتستبسل فى سبيل من تحب إلى درجة التضحية بنفسها.

أما فروندوسو فربما كان أضعف شخصية من حبيبته لاورنثيا، ويرجع هذا الضعف لا إلى تردد وجبن وإنما إلى خجل طبيعى. ومن ثم فإنه بعد ذلك يندفع فى مقاومة العدوان ببسالة تدعو إلى الإعجاب ويفر إلى الغابات ليحوم حول القرية ويدخلها المرة بعد الأخرى غير هياب. أما أظرف شخصيات العمل فهو منجو ظريف المسرحية (el gracioso de la obra) أى مضحكها. وهدف إدخال هذه الشخصية هو الترويح عن المشاهدين وتخفيف وقع إستمرار الحوادث المفجعة. ولكن منجو ليس مجرد مضحك، بل هو بطل حقيقى من أبطال المسرحية. فهو يتحدى الطاغية دفاعاً عن لاورنثيا، وهو يتحمل كل صنوف الأذى ويستهين بها، وهو إلى جانب ذلك فيلسوف له آراء طريفة مثل قوله إن الحب فى أساسه أنانية وحب للنفس قبل أى شئ آخر.

ومن الملاحظ أن مشاهد المسرحية تتحرك بسرعة من مكان إلى آخر، فلم يترك لوبى دى بيجا موضعاً حدث فيه شئ من حوادث الرواية إلا انتقل إليه. وهذا يعنى أنه لا يحترم قانون الوحدات الثلاث الذى عذب مؤلفى الدراما الفرنسية إبان عصر النهضة. كما رأينا فى الفصل السابق من هذا الكتاب.

وإذا قارنا بين خطى كل من لوبى دى بيجا وكالديرون لاحظنا أن الثانى تمتع بشهرة عالمية، بينما لم يكن لوبى دى بيجا يعرف خارج إسبانيا حتى وقت قريب. والذى يمكن أن نستخلصه من هذا هو أن لوبى دى بيجا كان ثورة متأججة، قويا حاد النظرة، قوى الملاحظة، ولكنه وضع حاجزا بينه وبين الشهرة والعالمية ونعنى الإهمال الواضح فى تأليفه. لقد كان المسرح بحاجة إلى الصفات التى تحلى بها لوبى دى بيجا ولا سيما العفوية والتدفق، ولكنه لا يستطيع العيش على هذه الصفات وحدها. فطبيعته التقليدية تحتاج إلى العناية والرعاية وإلى الاحكام والإتقان. ولقد قامت شهرة كالديرون على مهارة الصانع الحاذق مع أنه لم يكن على نفس الموهبة التى تمتع بها لوبى دى بيجا، الذى أدى للمسرح الإسبانى الوظيفة التى قامت بها كوميديا ديللارتى فى إيطاليا(٥٦).

كالديرون وآخرون

لم يكن بيدرو كالديرون دى لاباركا (Pedro Calderon de La Barca) الذى ولد عام ١٦٠٠ ومات ١٦٨١ مؤلفاً دراميا غزير الإنتاج مثل لوبى دى بيجا، ولو أن مابقى من أعماله يبلغ مائتى قطعة مسرحية. ولقد كتبت مسرحياته

---

(٥٦) عن لوبى دى بيجا: عامة ومسرحية "ثورة الفلاحين" خاصة راجع:

لوبى دى بيجا، "ثورة فلاحين" أو "فوينتى أو بيخونا"، ترجمة وتقديم د. حسين مؤنس، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٧

S. Griswald Morley, "Fuente Ovejuna and its theme parallels" Hispanic Review IV pp. 303-313.

Albert Rennert Hugo, The Spanish stage in the time of Lope de Vega. Dover Publications. New York 2nd. ed 1963.

في العشرينيات من القرن السابع عشر أي بعد حوالى أربعين سنة من ظهور أول عمل مسرحي للوبي دي بيجا. وتقع أكثر مسرحياته شهرة فيما بين عام ١٦٢٥ و ١٦٤٠. وفي هذه الفترة أيضاً كتب مسرحيات دينية autos sacramentales. وفي أواخر الثلاثينيات كتب مسرحيات للبلاط (court plays) من أجل الإحتفال بافتتاح أحد القصور الجديدة. ومنذ ١٦٣٨ إلى ١٦٤٢ شارك كالديرون مواطنيه في حملات عسكرية مختلفة استمرت عدة سنوات، وفيما بين ١٦٤٤ و ١٦٥١ أغلقت المسارح التجارية بسبب الحداد الملكي من جهة، وبسبب هجوم المسلحين الدينيين المتشددين من جهة أخرى. وكتب كالديرون في خلال هذه الفترة بعض الأعمال، ولكن إنتاجه كان قليلاً. وفي عام ١٦٥١ عين راهبا ومنذ ذلك التاريخ وحتى موته في عام ١٦٨١ إقتصر إنتاجه المسرحي على كتابة مسرحيات للبلاط والمسرحيات الدينية autos sacramentales. لقد كان كالديرون فنانا عظيما على دراية تامة بالمسرحيات الأسطورية ذات الهدف الإستعراضي، التي قدمت في الكوليسيو (Coliseo). وكان كذلك على دراية واسعة بأسرار المسرحيات الدينية وبتعقيدات مسرحيات الدسائس والمسرحيات التي تقوم على موضوع الشرف نضرب لذلك مثلاً بمسرحيته "طبيب شرفه" El medico de su honra ومن عناوينه أيضاً:

El pintor de su deshonra, la Secreta venganza, A secreto agravio.

وفي كل مسرحيات كالديرون ينقل لنا المؤلف أفكاره ليس فقط من خلال العلاقة بين الشخصيات وكلام الممثلين وأحاديثهم وملابسهم وحركاتهم، بل أيضاً من خلال الصور الشعرية التي تـوازي أي تناقض بذكاء الحركة السطحية للمسرحية. إن مسرحيات كالديرون تتميز بالبنية القوية المحكمة، فالمؤلف يهيمن تماماً على مادته. وتأتي العقدة الثانوية كظاهرة تابعة للعقدة الرئيسية. ففي هذه المسرحيات تهدف الشخصيات الثانوية للظرفاء Graciosos كما يهدف البطل المحوري إلى تصوير الدرس الأخلاقي الذي تحتويه المسرحية. وليس عند كالديرون

مايمكن أن نعتبره شخصية زائدة أو حدث غير عضوى أو تفصيل عرضى. ويتضح ذلك تماما فى مسرحية "طبيب شرفه" والتى كتب لوبى دى بيجا فى نفس موضوعها من قبل مسرحية تحمل نفس العنوان، حيث تكشف المقارنة عن هذا الاتقان الفنى أمام المثال غير المتقن للوبى دى بيجا، لكنه فجّر من قبل أمام كالديرون كل ينابيع الدراما فى الموضوع، الذى سنتحدث عنه بعد قليل.

وتتحول فكرة طهارة النفس فى مسرحية "الساحر صانع العجائب" El magô prodigioso. إلى فكرة الشرف فى مسرحية "طبيب شرفه" المعروضة عام ١٦٣٥ وتدور حول سيدة تدعى دونا منثيا دى أكونا Dona Mencia de Acuna زوجة دون جوتيرى ألفونسو دى سولبس Don Gutierre Alfonso de Solis. وكانت قبل أن تتزوجه ضحية هوى دون انريكى Don Enrique شقيق الملك. وقد زارها ذلك الأمير على كره منها، فبدأت الشكوك القوية تساور زوجها، فباغتها وهى تخط رسالة إلى دون إنريكى تطلب منه أن يكف عن مضايقتها ويغمى عليها من المفاجأة. وعندما تعود إلى وعيها نقرأ عبارات زوجها على الورقة "الحب يعبدك، ولكن الشرف يبغضك، ويحكم الشرف عليك بالموت ولكن الحب يرسل إليك هذا النذير: لم يعد لك من بقية عمرك غير ساعتين وأنت مسيحية فتهيئ لنجاة روحك، فمن المحال أن تبقى حياتك لك". وتصيح السيدة منادية على خادمتها وقد إستبد بها الرعب، ولكن ما من مجيب، وتندفع صوب الباب ولكنه كان قد أوصد والمنافذ كلها سدت. وبعد ساعتين عاد زوجها بصحبة جراح معصوب العينين ويأمره بقتل الزوجة ويهدده بالقتل إن لم يفعل. فاضطر الجراح إلى قتلها ثم قاده جوتيرى معصوب العينين إلى منزله مرة أخرى. وتتلو هذا المنظر مشاهد أخرى متتالية تبعث على الدهشة، ثم يتعرف الجراح على المنزل الذى سيق إليه ويهرع إلى الملك ويفضى إليه بالحقيقة. وأراد جوتيرى أن يصون عرضه وشرفه وألا يعلم أحد سبب الجريمة فأعلن أن زوجته قد ماتت قضاء وقدراً. فيأمر الملك مباشرة أن يتزوج سيدة كان فى الماضى قد وعدها بالزواج وأخلف وعده، ولكن جوتيرى يشير إلى حقيقة ماحدث فيسأل الملك عما يفعل بعد زواجه الثانى إذا وجد دون انريكى قد تسلل إلى منزله بليل.

ومـن الجديـر بـالذكر أنـه يـرد فـي مسـرحية "إحتفـظ بأسـرارك لنفسـك" المعروضـة عـام ١٦٢٤ مـايلي:-

"إن كـل ذرة فـي الكـون
تتحرك بدافـع خـاص مـن السـماء ؟
ربما أطربنـي اليـوم
ما كرهته بـالأمس، وقـد أكـره غـداً
مـايطربني اليـوم
كل شئ يتغـير، هـذا جوهـر الدنيـا
وجوهرنا نحن الذيـن نحيـا فيهـا"

وفكـرة أن كـل شـئ يتغـير فكـرة كلاسـيكية قديمـة عرفهـا الإغريـق[٥٧]، الفلاسفة منهـم ومؤلفـو الدرامـا، فظهـرت فـي أعمـالهم. وقـد نلتقي بهـا مـرة أخـرى أو مرات فـي صفحـات هـذا الكتـاب.

ولكـن المسـرحيات الدينيـة هـي التـي تظهـر فيهـا عبقريـة كـالديرون[٥٨] فـي أكمـل صورهـا. ولقـد أتـت هـذه المسـرحيات إلى مدريـد لكـي تقـدم علـى ثـلاث عربـات كـارو (càrros). وقـد صفـت جنبـا إلى جنـب وكـانت العربتـان الخارجيتـان تضـم آلات فـي شـكل الـبرج، أمـا العربـة الوسـطى فكـانت هـي خشـبة المسـرح التـي يجـرى عليهـا التمثيـل. والجدير بـالذكر أن أقـدم مسـرحية دينيـة وصلـت لنـا مـن هـذا اللـون تنسـب إلى لوبـي دى بيجـا و تحمـل عنـوان "الزانيـة المغفـور لهـا" (La adultera perdonada). وفيهـا ينـادى الـزوج (المسـيح) مـن أجـل عقـاب الزوجـة المخطئـة (الـروح). وعلـى إحـدى العربـات تفتـح دائـرة الأرض لتخـرج العدالـة ويصـدر حكـم

---

(٥٧) سنعالج هذا الموضوع في الباب الثاني وأنظر الآن، أحمد عتمان: الأدب الإغريقي، ص ٢٨١ وما يليه.

(٥٨) عن كالديرون راجع:

H.W. Sullivan, Calderon in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1965-1980. Cambridge 1983.

الإعدام. ولكن قبل تنفيذ الحكم تفتح العربة الثانية لتظهر الكنيسة وقد استوت على العرش المرتكز على ظهر تنين. وتتدخل الكنيسة لصالح الروح وتنجح فى مسعاها. ومؤلف آخر برع فى تأليف هذه المسرحية الدينية ولكن المؤرخين يهملونه بدون وجه حق. إنه خوسيه دى فالد يفيلسو Jose de Valdivielso (حوالى ١٥٦٠-١٦٣٨). وهو شاعر موهوب إمتاز بالقدرة على استخدام الملابس والحدث والآلات والأغنية على خير وجه بهدف توضيح المضمون الرمزى. ولقد عرضت المسرحيات الدينية فى كل أنحاء إسبانيا وحتى عام ١٦٤٥. كانت أربع مسرحيات منها تقدم كل عام فى مدريد. ومنذ عام ١٦٥١ وحتى عام ١٦٨١ كان كالديرون يكتب مسرحيتين دينيتين كل عام من أجل العرض فى العاصمة الإسبانية. إن المسرحيات الدينية إبان القرن السابع عشر كما يقول كالديرون نفسه "ترنيمة شعرية وفكرة لاهوتية ممسرحة"، مما يعنى بأنه لا يمكن فهم مثل هذه المسرحيات إلا إذا شاهدناها على خشبة المسرح.

ومن المؤلفين الإسبان الآخرين ينبغى ألا ننسى جيِّن دى كاسترو إى بولفيس Guillen de Castro y Bollvis (١٥٦٩-١٦٣١). وهو مؤلف درامى من مدرسة بلنسية (حيث تتلمذ على يدى لوبى دى بيجا عند زيارته لهذه المدينة وقد تزعم دى كاسترو إى بولفيس هذه المدرسة فما بعد). واشتهر بإنشاء مسرحياته على أساس الأغانى الشعبية (ballads) وخلدت مسرحيته Las mocedades del Cid و Las hajanas del Cid وهى عن أعمال البطل القومى لإسبانيا إلسيد وعليها إعتمد كورنى فى تأليف رائعته "السيد" (Le Cid).

ويجب أن نذكر أيضاً خوان رويز دى ألاكرون إى مندوثا Juan Ruiz de Alarcon Y Mendoza الذى عاش مابين ١٥٨١ و ١٦٣٩، وكان مكسيكى المولد وأعرج. كما أنه كان على نزاع دائم مع رواد الحياة الأدبية المعاصرين له. ولقد جاءت مسرحياته ساخرة تلهب ظهر المجتمع بسياط النقد. واشهر هذه المسرحيات Las paredes Oyen و "الحقيقة المريبة" La verdad Sospechosa). والمسرحية الأخيرة هى التى

أوحت لكورنى مسرحية "الكذاب" (Le Menteur) المعروضة عام ١٦٣٤. وبصفة عامة أحب الفرنسيون هذا المؤلف لمهارته فى عقد الحبكة الدرامية فى مسرحياته. ولا يمكن ألا نذكر تيرسو دى مولينا Tirso de Molina وهو الاسم المستعار لفراى جابريل تيلليز Fray Gabriel Tellez (حوالى ١٥٧١، ١٦٤٨) فمسرحيته El burlador de Sevilla هى أول وأنجح نص عن موضوع دون خوان (أو دون جوان كما هو شائع) وهى مسرحية تتغلب فيها العدالة الإلهية على مكر المخادع ومراوغته وتعطى درسا للمتفرجين بأنه ليس هناك حد زمنى نهائى للتوبة، ففى أى وقت يتوب المرء عن ذنوبه تقبل توبته مهما تأخر ذلك ولن يفوته قط قطار الغفران. وقد أوحت أسطورة دون خوان التى ابتدعها تيرسو لعشرات من كتاب المسرح فى العالم أعمالا بديعة تعالج نفس الأسطورة[٥٩].

---

(٥٩) عن المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر راجع:

Ch. V. Aubrun, La Comédie espagnole (1600-1680). Paris, Presse Universitaire 1966.

George Taylor Northup, An Introduction to Spanish Literature 3rd ed. by Nicholson B.Adams. Chicago 1960.

N.D. Shergold, History of the Spanish Stage from Medieval Times Until the end of the Seventeenth Century. Oxford 1967.

A. Valbuena Prat, Litteratura dramatica espanöla. Barcelona 1920.

Idem, Historia del tealro espanol. Barcelona 1956.

Idem, Historia de la litteratura Espanol. Septima Edicion. Barcelona 1987-1989.

الفصل الرابع

حصاد النهضة فى المسرح الكلاسيكى الألمانى

١. تمهيد

ترجع أقدم النصوص الأدبية الجرمانية المعروفة إلى القرن الثامن الميلادى، وهى فى أغلبها نصوص دينية نشأت فى الأديرة لخدمة التبشير بالمسيحية. وشهد القرن التاسع نشأة الأدب الدينى المدون متمثلا فى ملحمة "المخلص" وهى مجهولة المؤلف. وتقدم لنا هذه الملحمة السيد المسيح فى صورة الملك الحاكم وقائد الجيوش الجرارة. وفى هذا القرن أيضاً ظهر "كتاب الأناجيل" الذى أنشأه الراهب الألزاسى أوتفريد من فايسنبورج، وجمع فيه من الأناجيل المختلفة نصاً إنجيلياً واحدا منسقا. ولم يكتب لهذا الأدب المدون باللغة الجرمانية أى الألمانية القديمة الإستمرار والتطور، بل إنحسر تاركا مكانه لأدب ألمانى النشأة والروح، وإن كان مدونا باللغة اللاتينية. وتمثل هذا الأدب أعمال مثل نشيد فالتار للراهب ايكيهارد ومسرحيات الراهبة روسفيت فون جاندرزهايم Hrotsvith von Gandersheim وقصة ودليب وأناشيد كارمينا بورانا Carmina Burana. وفى القرن الثانى عشر إنحسر هذا الأدب الألمانى اللاتينى بدوره وترك مكانه لأدب ألمانى غزير وممتاز يجمعونه فى كتب تاريخ الأدب تحت عنوان أدب البلاط أو أدب الفروسية.

ولقد مهد لظهور أدب الفروسية عصر إنتقالى نظمت فيه ملاحم مثل ملحمة أو أغنية "أنو" و "ملحمة أو أغنية أتيتسو"وأناشيد مريم وهى من شعر الإبتهال والتوسل. ثم ظهرت بعد ذلك ملاحم إحترف إنشادها المغنون الجوالون مثل ملحمة الأمير أرنسن وملحمة الملك روتر، وهى أعمال تظهر فيها ملامح الإتصال الحضارى بين الشرق والغرب.

ثم جاء أدب الفروسية وهو يمثل عصر الوحدة الثقافية العظيمة، ففيه إجتمعت تيارات ثقافية عديدة بعضها من الأندلس، وبعضها من الشام ومصر، وبعضها من التراث الإغريقى الرومانى وتراث البلاد المجاورة ولاسيما فرنسا. كان الفرسان يمثلون القوة الحقيقية فى البلاد. وكان البلاط يمثل المركز الثقافى الرئيسى. وكان قوام الثقافة آنذاك

التمسك إلى جانب البسالة بالشرف والشهامة والإعتدال فى كل شئ والسعى إلى إرضاء امرأة كريمة يحبها الفارس حباً عفيفا. ويمثل الفن الملحمى الفروسى الشاعر هرتمن فون أوى (١١٧٠-١٢١٠)[٦٠]. بقصصه الشعرية: "اريك" و "ايفاين" و "جريجوريوس" و "هاينريش المسكين"، وكذلك الشاعر فولفرام فون إيشنباخ (١١٧٠-١٢٢٠ تقريباً) بقصصه الشعرية[٦١]. وكذلك الشاعر جوتفريد فون شتراسبورج (نهاية القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر) بقصته الشعرية الشهيرة "تريستان وايزولده"[٦٢]. وكان المنشدون الجوالون يلقون على الناس ملاحم شعبية أشهرها ملحمة أو نشيد النيبلونجنليد[٦٣]. أما النوع الغنائى بقصائده الغزلية وقصائده المليئة بالحكم والأمثال فقد عالجه الشعراء هرتمن فون أوى وألبرشت فون يوها نسدورف وهاينريش فون مورونجن وفالترفون درفوجلفايده (١١٧٠-١٢٣٠ تقريبا) وهو أعظمهم شهرة[٦٤].

وبدأ الانهيار يدب فى الثقافة الفروسية بعد تدهور طبقة الفرسان نفسها وظهور فئات أخرى من المجتمع مكنت لنفسها وتجمعت فازدادت قوة مثل التجار وأصحاب الحرف وبدأ الاقتصاد يتحول من نظام المقايضة إلى نظام النقد. ويظهر الإختلاف فى القصة الشعرية الريفية "مايرهلمبرشت" التى ألفها فرنهير دى جرتنيره فى منتصف القرن الثالث عشر وصور فيها الفرسان الذين تحولوا إلى قطاع طرق.

---

(٦٠) أنظر د. مصطفى ماهر: "هرتمن فوى أوى: "هاينريش المسكين" وكذلك مقدمته. دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٨.

(٦١) أنظر لنفس المؤلف: "ملامح شرقية فى ملحمة برتسيفال لفولفرام فون إيشينباخ "مجلة فكر وفن" العدد الثانى. هامبورج ١٩٦٣.

(٦٢) أنظر لنفس المؤلف: "تريستان وايزولده" فى مجلة "تراث الإنسانية" القاهرة ١٩٦٦.

(٦٣) أنظر لنفس المؤلف: "النيبلونجليد "تراث الإنسانية". القاهرة ١٩٦٦.

(٦٤) وراجع د. مجدى وهبة، "ملحمة بيولف" مجلة "عالم الفكر" المجلد السادس عشر، العدد الأول (أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٥)، ص٢٠٩-٢٢٦.

وما ينتصف القرن الثالث عشر حتى يشق النثر طريقه إلى الأدب الذى ظل حتى ذلك الحين حكرا على الشعر دون غيره. والحق أن القرن الرابع عشر شهد بداية نشاط علمى – فقهى كبيراً، وشهد إندفاع ألمانيا مع بقية الدول الأوروبية إلى آفاق عصر النهضة. وما جاء القرن الخامس عشر حتى عظم هذا النشاط العلمى الفقهى وبلغ شأوا عالياً. فإخترع يوهان جوتنبرج المطبعة عام ١٤٤٥، وإجتاز كولومبوس المحيط الأطلسى إلى كوبا وهاييتى عام ١٤٩٢، وأعلن مارتن لوثر إحتجاجه على الكنيسة عام ١٥١٧، وقلب كوبرنيكوس علم الفلك رأسا على عقب بإكتشافاته الجديدة. وظهرت حركة الإنسانيات وقوامها إحياء تراث الإغريق والرومان ونشر المؤلفات الكلاسيكية الإغريقية واللاتينية وشرحها والتعليق عليها وأعظم من يمثل هذه الحركة فى ألمانيا هو يوهان رويشلين (١٤٥٤-١٥٢٢) وإرازموس فون روتردام (١٤٦٦-١٥٣٦).

لقد بدأ الإنسان فى عصر النهضة يعترف بالحياة الدنيا، ويرى أن لها قيمة فى حد ذاتها، وأصبح يحس بأنه غير ملتزم بنظام اجتماعى طبقى دينى معين. فشرع يشكل حياته كما يشاء وحسبما يريد بهدف أن يحقق ذاته. وهناك وثيقة من أقدم الوثائق التى تشهد بهذا الإتجاه الجديد، هى فى الوقت ذاته من الأعمال الأدبية الهامة ونعنى بها "فلاح بوهيميا" **(der Ackermann aus Bohmen)** التى ترجع إلى مطلع القرن الخامس عشر، وهى عبارة عن محاورة جدلية بين الفلاح والموت الذى اختطف زوجته، يدافع فيها الفلاح عن الحياة ومالها من حق وما بها من جمال وينبه الموت إلى غرور الحياة وسوء البشر. هذا الحوار يمثل تقابل إتجاهين: إتجاه العصر الوسيط المتمثل فى إنكار الدنيا والإنصراف عنها، وإتجاه عصر النهضة المتمثل فى قبول الدنيا والإقبال عليها. وسعى كل إتجاه إلى التغلب على الآخر والظهور عليه، ولم يحسم الخلاف إلا بتدخل الرب الذى يقول "لقد تجادلتما وأحسنتما الجدل جميعا، فالشرف لك أيها الشاكى والنصر لك أيها الموت. كل إنسان عليه أن يقدم

حياته إلى الموت، وجسمه إلى الأرض، وروحه إلينا(٦٥).

وكانت الحركة الإنسانية ترمى إلى تخليص اللاهوت والعلم والثقافة من وصاية الكنيسة، وكان أتباع الحركة الإنسانية يدرسون المؤلفات الكلاسيكية القديمة فى نصوصها الأصلية وينشرون مؤلفاتهم باللغة اللاتينية، مما جعل الحركة محصورة فى دائرة ضيقة من العلماء ولم تشمل الشعب كله. إلا أن الموقف المتحرر الذى وقفته الحركة الإنسانية حيال القيود الكنسية فى العصر الوسيط أدى إلى قيام حركة إصلاح الكنيسة فى ألمانيا. وسنتناول الحديث عن شخصيتين هامتين فى النهضة الألمانية، ألا وهما إرازموس ومارتن لوثر.

إرازموس

إذا كان الأديب الفيلسوف الفرنسى فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) ينفرد بأنه لمس بنفسه تأثير كتاباته على جيله - وكان تأثيراً عميقاً وواسعاً - فإن إرازموس ينازع فولتير فى ذلك، فهو مثله يمثل ثورة فكرية متكاملة. يزيد على ذلك أن إرازموس هو الأسبق زمنيا، كما أن تاريخ الأدب والفكر فى أوروبا القرن السادس عشر والقرن الذى يليه هو إلى حد بعيد سجل للتأثيرات التى أحدثتها جهود إرازموس لإحياء التراث الكلاسيكى والإسترشاد به لتقويم ما إعوج من المعتقدات الدينية المسيحية. ومن سخرية الأقدار أن اللغة اللاتينية التى إستخدمها إرازموس فى كل كتاباته، والتى جعلت منه كاتبا أوروبيا - وليس ألمانيا فقط - هى التى وقفت عقبة كأداء أمام إنتشار شهرة إرازموس لدى الأجيال التالية. والسبب فى ذلك أن اللغة اللاتينية نفسها تنازلت رويداً رويداً عن المساحات الشاسعة التى كانت تحتلها فى عالم الأدب لصالح اللغات الأوروبية الحديثة الناشئة. كان إرازموس

(٦٥) راجع د. مصطفى ماهر "صفحات خالدة من الأدب الألمانى" من البداية حتى العصر الحاضر. دار صادر بيروت ١٩٧٠ ص١٣-١٤.

وقارن:

R. Pascal, German Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. London 1968.

J.G. Boeckh, Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600. Berlin 1960.

W.A. Coupe, A Sixteenth Century German Reader. Oxford 1971.

مشهوراً بين أبناء جيله أكثر من شهرته فى الأجيال التالية، لأنه من محاسن الصدف أن يجئ مولده مع إختراع فن الطباعة، مما جعله أول كاتب فى العالم يتمتع بوسيلة نشر جماهيرية فإستغلها أحسن إستغلال. يضاف إلى ذلك أن لإرازموس علاقة مباشرة وتجربة شخصية مع هذا الإختراع الوليد، ذلك أنه إشتغل عاملاً بأحد دور الطباعة لفترة من الزمن(٦٦).

ولد ديزيديريوس إرازموس Desiderius Erasmus عام ١٤٦٦ بمدينة روتردام. تلقى تربية دينية ثم أصبح راهباً فى دير يتبع التعاليم الأوغسطينية. وسمح له فيما بعد أن يترك حياة الرهبنة، وأن يرتحل فى أنحاء أوروبا الواسعة. فزار بلداناً كثيرة منها إنجلترا التى رحبت به أحسن ترحيب. وهناك تصادق مع السير توماس مور (١٤٧٨-١٥٣٥) وجون كوليت (١٤٦٧-١٥١٩) ووليام جروسين (١٤٤٦-١٥١٨). وكان جون فيشر (١٤٦٩-١٥٣٥) هو الذى شجعه وقدمه لكى يحاضر فى اللغة الإغريقية بجامعة كامبريدج فيما بين ١٥١١ و ١٥١٤.

وتمتد فترة نشاطه الأدبى إلى ست وثلاثين عاماً تقريباً تبدأ ببداية القرن السادس عشر نفسه. وإستطاع إرازموس فى هذه الفترة أن ينشر طبعات لكتابات آباء الكنيسة الأوائل مثل جيروم (أو هيرونيموس ٣٤٠-٤٢٠م) والقديس أوغسطين (٣٥٤-٤٣٠م)، وكذلك خريسوستوم (٣٥٤-٤٠٧م) أسقف القسطنطينية. أما أعمال إرازموس الرئيسية فهى كما يلى: "الوسيلة الجديدة" (Novum Instrumentum)، وهى عبارة عن طبعة للعهد الجديد مع تعليق شارح ونشرت عام ١٥١٦. يلى ذلك فى الأهمية كتاب بعنوان "مديح الحماقة" (Encomium Moriae) ونشر عام ١٥٠٩، وتم تأليفه بناء على إقتراح من السير توماس مور. ومن الملاحظ أن العنوان اللاتينى فيه إشارة واضحة إلى اسم More وهى إشارة قصد بها المداعبة، لأن كلمة "Moria" باللغة اللاتينية تعنى "الحماقة". وبعد ذلك يأتى بترتيب الأهمية كتاب "سلاح الجندى المسيحى" (Enchiridion Militis)

(٦٦) أحمد عتمان، "إرازموس ودرس حضارى فى التعامل مع التراث، مجلة الدوحة، عدد ٦٨، أغسطس ١٩٨١.

(Christiani) ونشر عـام ١٥٠٣. ولقـد ترجـم هـذا الكتـاب إلى لغـات أوروبيـة عديـدة. ولإرازموس مؤلف بإسم "تعليم الأمـير المسـيحى" (Institutio Christiani Principis) وآخر بعنوان "المحادثات" (Colloquia). وجمع الأمثال والحكم الكلاسيكية فى مؤلف سمـاه "الأقوال المأثورة" (Adagia). وله مؤلفات أخـرى كثـيرة، كمـا تـرك العديـد مـن الرسـائل الشخصية وغير الشخصية شـرح فيهـا مبادئـه الفلسـفية وآراءه فـى الديـن والأخـلاق(٦٧). وسنتناول بالحديث بعض هذه الأعمال ولاسيما التى لها دلالة خاصة بالنسبة لعصر النهضة.

كانت الطبعة الأولى لكتاب "الأقوال المأثورة" صغيرة جداً وقليلة التكاليف إلى أقصى حـد، فلـم تتعـدٰ الثمانمائـة قـولاً مـأثوراً إنتخبهـا إرازمـوس مـن نصـوص الأدب الإغريقـى واللاتينى. لكن ما أن ذهب إرازموس إلى البندقية فى إستضافة صاحب مطبعة مشـهور هـو ألدوس مانوتيوس Aldus Manutius (١٤٤٩-١٥١٥) حتى نشـر طبعـة جديـدة تبلـغ أربعـة أضعـاف الطبعـة الأصليـة، وسماهـا "آلاف الأقـوال المـأثورة" (Adagiorum Chiliades). ولنـا هنـا ملاحظتـان الأولى هـى أن مضيـف إرازمـوس هـو أول مـن أصـدر مجموعة كاملة بنصوص المؤلفين الإغريق، وتسمى طبعة ألدوس (Aldine edition) وذلـك فيما بين ١٤٩٤ و ١٥٠٤.

أما الملاحظة الثانية فهى أن إرازموس استخدم الكلمـة الإغريقيـة Chiliades بمعنـى "آلاف" بدلا من مثيلتها اللاتينية milia، ولعل السبب فى ذلك هـو أنـه أراد أن يجمـع فـى عنوانه بين لفظة إغريقية وأخرى لاتينية، أو أن هذه اللفظة الإغريقية هى التى كـانت سـائدة آنذاك. على أية حال فإن طبعة البندقية هذه ضمت على وجه التحديد ٣٢٦٠ قولا مأثوراً. ولم يتوقف إرازموس عند هذا الحد، فظل يتوسع فى جمع هذه الأمثال طيلة حياته، فنشر فـى بازل عام ١٥١٥ طبعة جديدة تعـرف بإسـم طبعـة فروبـن Froben وضمـت ١٥٠ قـولا

---

(٦٧) Erasmus: Opera Omnia, 10 vols., Leyden, 1703-6.
Idem: Colloquies, tr. C.R. Thompson, Chicago and London, 1965.
Idem: Enchiridion, tr. R. Himelick, Bloomington, Indiana, 1963.
Idem: Julius Exclusus, text with French translation, Paris, 1873.
Idem: Praise of Folly, tr. Betty Radice, Penguin Classics, Harmondsworth, 1971.

مأثوراً إضافياً. وأخذت الطبعات من هذا الكتاب تتوالى، وفى كل طبعة تتزايد الأقوال المأثورة التى يجمعها إرازموس حتى جاءت الطبعة الأخيرة والتى نشرت عام وفاته ١٥٣٦ فضمت ٤١٥١ قولا مأثوراً. وهكذا خلف إرازموس للبشرية فى كتاب واحد كنز لا يفنى من الأقوال الحكيمة، التى هى فى الواقع بمثابة زبدة الخلاصة الثقافية الكلاسيكية. ولا غرو أن ينكب على هذا الكتاب أدباء وفلاسفة كثيرون من أمثال رابليه (١٤٩٤-١٥٥٣) لينهلوا منه قدر طاقتهم ودون أن ينضب معينه.

ويبدو من العنوان الذى إختاره إرازموس لكتابه أن الهدف الأصلى من وضعه هو أن يكون كتيبا صغيراً فى متناول اليد، يضم الأمثال الكلاسيكية مع شرح وتعليق عليها ومقارنتها بغيرها من الحكم والأمثال المأثورة فى شئ من الإيجاز. ولكن إرازموس لم يستطع أن يتحكم فى نفسه تماماً فبدأ يسهب ويطنب فى الشرح والتعليق، واستمر فى إضافة المزيد من الأمثال كما حدث فى طبعة البندقية عام ١٥٠٨ وماتلاها من طبعات. والجدير بالذكر أنه فى ترجمة إنجليزية حديثة لهذا الكتاب نجد مثلين شيقين فقط يغطيان حوالى عشرين صفحة، وأحد هذين المثلين قول مشهور له دلالة كبيرة وفيه حكمة بليغة عن التأنى، ويقع فى كلمتين إثنتين "أسرع ببطء" (Festina lente). ومن الأمثال اللاتينية ذائعة الصيت مما جاء فى كتاب إرازموس أيضاً ذلك الذى يقول "الحرب لذيذة لمن لم يذقها" (Dulce bellum inexpertis). ولقد غطى هذا المثل وحده خمسا وأربعين صفحة، لأنه يأخذ شكل مقال فى الحرب والسلام. والجدير بالذكر أن هذا المثل الطريف قد مارس تأثيراً كبيراً فى الفكر الأوروبى وطبع بمفرده أكثر من مرة. ويمكن أن نلتمس تأثير هذه الحكمة فى كتابات مونتانى (١٥٣٣-١٥٩٢). وهكذا لم يقتصر عمل إرازموس على جمع الطرائف الكلاسيكية، بل امتد ليشمل الملاحظات والآراء الشخصية. ومن الملاحظ أيضاً فى هذا الكتاب أن تمكن إرازموس من اللغة الإغريقية كان ينمو ويتزايد يوما بعد يوم. كما أن الإشارات إلى الإنجيل كانت فى الطبعات الأولى قليلة فزادت فى الطبعات التالية. فما أن تأتى طبعة عام ١٥١٥ وكان وضع إرازموس الكنسى قد استقر حتى نجد أربعة عشر إشارة إلى العهد القديم وتسعاً وخمسين إشارة إلى العهد الجديد.

ويكمن سر النجاح المذهل والإنتشار الفورى لطبعات كتاب إرازموس "الأقوال المأثورة" فى الخلفية الثقافية العامة لعصر المؤلف، إذ كان الناس آنذاك يتلهفون على الآداب الكلاسيكية، ويلهثون جريا وراء الحصول على مفتاح سحرى ميسر للتراث الإغريقى الرومانى. وبعبارة أخرى فإننا نريد القول بأن إرازموس كان يتمتع بعقلية الباحث النابه وحاسة المؤلف المبدع الذى يسبق عصره بطموحاته وتأملاته ويلبى إحتياجات الناس بكتاباته وأفكاره. وبالرغم من أن كتاباً آخرين ولاسيما فى إيطاليا كانوا قد مهدوا الطريق - بفضل مطابع ألدوس وفروبين - إلا أن إنتشار كتاب إرازموس بهذه الصورة التى لم يسبق لها مثيل يعود فى الأساس إلى أن أسلوبه اللاتينى كان أرقى وأفضل من أسلوب أى مؤلف معاصر له. نعم فلم يتمكن أحد من هذه اللغة مثلما تمكن إرازموس، ولم ينازعه منازع فى حسن التعبير بواسطتها فى سلاسة ويسر. أضف إلى ذلك تعليقاته الشيقة على موضوعات هامة مثل الحروب العدوانية والنزعات الطغيانية ومحاولات التعتيم الفكرى فى المؤسسات العلمية، وهجومه على النفاق الدينى والرياء الاجتماعى. وكل ذلك يأتى داخل إطار الأسلوب السلس الذى يتناغم مع سرد الطرائف والقصص وشرح الأمثال والحكم.

وللتدليل على ثقافة إرازموس الشاسعة فى الأدب الإغريقى واللاتينى، نشير إلى أن السيدة مارجريت مان فيليبس وهى واحدة من أشهر دارسى إرازموس ومؤلفاته عكفت على إعداد قائمة بالمقتطفات الكلاسيكية الواردة فى كل طبعات كتاب "الأقوال المأثورة"[٦٨]. ومن هذه القائمة تبين أن شيشرون (١٠٦-٤٣ ق.م) خطيب روما المفوه قد إحتل المكانة الأولى فى عدد المقتطفات فله ٩٠٠ مقتطف. ويأتى بعده هوميروس أول الشعراء الإغريق وأعظمهم (القرن التاسع أو الثامن ق.م) وله ٦٦٦ مقتطفاً. ثم يأتى بلوتارخوس (٤٦-١٢٠م) كاتب السير والأخلاقيات المشهور وله ٦١٨، فأريستوفانيس (٤٤٨-٣٨١ ق.م) الشاعر الكوميدى الأثينى وله ٥٩٦. تساوى عدد مقتطفات كل من بلاوتوس (٢٥٤-١٨٤ ق.م) شاعر الكوميديا الرومانى وهوراتيوس (٦٥-٨ ق.م)

---

(٦٨) Erasmus, Adages, Excellent Selection: Transl. by Margaret Mann Philips. Cambridge 1964.

الشاعر الغنائى، فلكل منهما ٤٧٥ مقتطفاً. أما أفلاطون (٤٢٧-٣٤٨ ق.م) فله ٤٢٨ مقتطفاً. ولا يعنى هذا أن إرازموس لم يعرف غير هؤلاء المؤلفين، ولكنهم فقط كانوا أهم من أعجب بهم فى التراث الكلاسيكى.

ووضع إرازموس كتاب "سلاح الجندى المسيحى" عام ١٥٠١ ونشره عام ١٥٠٣، فنال شهرة تضارع شهرة الكتاب السابق، وإن اختلفت الأسباب فحتى عام ١٥١٥ كان إرازموس حريصا على أن يفصل بين ثقافته الكلاسيكية وديانته المسيحية، وظهر ذلك جليا فى "الأقوال المأثورة". ولكنه لم يستطع الإستمرار طويلا لأن الكتيب الذى نتحدث عنه الآن بصفحاته المائة والخمسين قد صار أفضل مرجع لما سمى فيما بعد "فلسفة المسيح". ولا أدل على ذلك من أنه طبع ثلاثين مرة فى غضون عشرين سنة فقط. وكان أسلوبه المكثف وتعبيره الساحر وراء هذا الإنتشار الواسع. حتى إنه صار كتاب عامة الناس. وإذا كان الإهتمام بالأخلاقيات إبان العصور الوسطى يدخل ضمن الحديث الدينى، فإن إرازموس قد نحى نحوا جديداً عندما استنبط المبادئ الأخلاقية من كتابات المفكرين الوثنيين أى الإغريق والرومان. ولقد مكنه ذلك من معالجة موضوع الأخلاقيات معالجة طريفة وشيقة بل وشاملة أيضاً. فجاء كتابه "السلاح" أو "فلسفة المسيح" جامعاً بين الثقافة الكلاسيكية الواسعة والنظرة الإنسانية الأخلاقية. واستطاع إرازموس فى هذا الكتاب أن يرسم صورة لحياة تماثل حياة الرسول المعلم، أو المعلم ذى الرسالة، وقدمها فى إطار إنسانى بحت أى بعيداً عن التزمت الدينى المغلق والترديد الأجوف للمقولات المسيحية. وهكذا جاء كتابه دعوة هادئة للديانة المسيحية السليمة، أو قل هى دعوة دينية وإرشاد بلا إنفعال حاد.

والجدير بالذكر أن عنوان الكتاب **Enchiridion** هو لفظة إغريقية لها معنيان، الأول هو "الكتيب الصغير فى متناول اليد"، والمعنى الثانى هو "سلاح يدوى صغير" أى "الخنجر". ولعل المؤلف إختار هذا العنوان ليشير إلى المعنيين معاً، لأنه فى الجزء الثالث يتناول الأسلحة الخاصة بالسيد المسيح، ويركز الحديث على سلاحين رئيسين هما الصلاة والمعرفة. والصلاة بالطبع هى السلاح الأقوى، ولكن المعرفة لا تقل أهمية عنها. وفى نفس هذا الجزء من الكتاب يحث إرازموس الناس على الإهتمام بالأدب والفلسفة الوثنية ويعتبرهما المدخل

الرئيسى والتمهيد الأساسى والضرورى لدراسة الكتاب المقدس. حقاً إنه يحذر من الإكتفاء بقراءة ودراسة الوثنيات، ولكنه فى نفس الوقت يعقد مقارنة ذات دلالة بين قوم يقعون فجأة على كتب اللاهوت، وآخرين قبل ذلك يستعدون ويتزودون بالثقافة الإنسانية غائرة الجذور فى التاريخ. ومن البديهى أن إرازموس لايعتمد على نفسه فقط فى إرساء معالم هذه الدعوة الفكرية الجديدة، ولكنه ليدعمها يسترشد بكتابات آباء للكنيسة الآوائل، ولاسيما القديس جيروم فهو أفضلهم جميعا بالنسبة له. ففى هذه الكتابات القديمة ظهرت أول بوادر التزاوج بين الديانة المسيحية الناشئة والتراث الكلاسيكى القديم. ويوصى إرازموس بقراءة هوميروس وفرجيليوس (٧٠-١٩ ق.م) بصفة خاصة من بين الشعراء، كما يوصى بقراءة أفلاطون والأفلاطونيين من بين الفلاسفة. وإذا تأملنا تعاليم إرازموس الأخلاقية وجدناها أفلاطونية ورواقية فى طابعها. وقد وضع حوالى إثنتين وعشرين قاعدة أخلاقية للسلوك، ومنها يتضح أن الفضائل التى يوصى باتباعها هى فضائل مسيحية أصيلة لاريب فى ذلك، ولكن الثقافة الكلاسيكية هى التى أبعدته عن الحماس العاطفى وجنبته الإندفاع والإنفعال. ويكفى أن نشير إلى مبدأين هامين لهما طابع الثورية. الأول هو أن على المسيحى الإقتداء بالوثنيين الفضلاء فهم قدوة للإنسانية جمعاء. أما المبدأ الثانى فهو يتناول حياة الرهبنة المسيحية، وإرازموس لا يرفضها صراحة، ولكنه يهبط بها إلى مستوى السلوك الشخصى بعد أن كانت تحلق فى آفاق الكمال الروحى.

أما كتاب "مديح الحماقة" المنشور عام ١٥٠٩ فهو الوحيد من بين كتب إرازموس الذى لا يزال محتفظاً بشهرته الجماهيرية إلى يومنا هذا. فهو من ناحية القيمة الأدبية أروع وأبدع أعمال إرازموس جميعاً. وهو كتيب صغير فى حجم الكتاب السابق تقريباً، شرع إرازموس فى تأليفه من باب التسلية - أو "تضييع الوقت" إن صحت العبارة - أثناء رحلة العودة من إيطاليا فى طريقه لزيارة صديقه السير توماس مور بلندن حيث انتهى منه هناك. ومما سبق يتضح أننا بين يدى كتاب تم تأليفه تقريباً بعيداً عن المجلدات والمراجع التى تملأ رفوف مكتبة إرازموس، وفى ظروف رحلة هى بالنسبة لرجل مثله بمثابة وقت فراغ

إجبارى. ولعل هذه الظروف نفسها هى التى جعلت هذا الكتاب يخرج قطعة أدبية أصيلة وإنتاجاً إبداعياً رائعا تظله الثقافة الواسعة بظلها الظليل، دون أن تثقل عليه بإشاراتها التوثيقية المملة أو حواشيها التفصيلية ذات الطابع البحثى الأكاديمى. ولكن روح السخرية والفكاهة التى تغلب على هذا الكتاب كما يتضح حتى من عنوانه – وكما سبق أن ألمعنا – لم تحل بين المؤلف ونزعته المميزة فى تضمين صفحاته الكثير من الآراء والمعتقدات.

ومن الناحية الشكلية يعد هذا الكتاب تمريناً ممتازاً فى فن الخطابة بأسلوب لوكيانوس (١١٥–٢٠٠م). وفيه تلقى ربة الحماقة بنفسها الوعظ من فوق منبرها. أما جمهورها – وهم من عبادها المخلصين – فنجده يبالغ فى تركيز الإنتباه والحرص على التقاط كل أقوالها. وبالطبع فإن كل ماتقوله الحماقة مرفوض شكلاً ومضموناً، وكل ماتثنى عليه أو تستحسنه ينبغى على العقلاء أن يدحضوه ويدينوه بكل وسيلة ممكنة. ولكن إرازموس وكأنه يسخر من قرائه ينسى أو يتناسى أحيانا ويخالف هذا النسق المتسق، ويهاجم على لسان الحماقة ماقد يدينه هو شخصيا ويريد من قرائه أن يرفضوه. إذ كان المتوقع فى هذه الحالة أن يجعل الحماقة كالعادة تمدحه بصوت عال. وفى بداية الكتاب لا تبدو أية مفاجأة ذات قيمة فى حديث الحماقة، فهى فقط تتعرض بالسخرية والتهكم للفلسفة ونظام الزواج والشباب والشيخوخة والسلام وما إلى ذلك. ولكنها فى منتصف الطريق تقريباً تشرع فى الضرب على نغمة أكثر حدة وعنفاً، وذلك عندما تتناول السذج من الناس والمؤمنين بالمعجزات والواثقين ثقة عمياء فى حماية القديسين لهم. إنهم يتوكلون على القديس كريستوفر أثناء سفرهم، وعلى بربارا أثناء حربهم. ويهاجم إرازموس كل ذلك على أنه خزعبلات بلهاء، ثم يتعرض للمفكرين اللاهوتيين بالنقد، ويعقد المقارنات ذات الإيحاءات الخاصة بين بساطة الرسل وآباء الكنيسة الأوائل من جهة، وتعقيد رؤساء المدارس الدينية فى عصره من جهة أخرى. ثم يتحول إلى توجيه سهام نقدية خاطفة إلى الرهبان، فيتهمهم بالجهل والإنخراط الآلى فى الطقوس الدينية بلا وعى أو إدراك. ويلصق بهم تهمة التطفل، ويصف طقوسهم وقواعد سلوكهم بأنها إحياء جديد للطقوس اليهودية القديمة. وقبل أن يختم إرازموس كتابه لا تفوته الفرصة فى أن يعقد مقارنة بين تعاليم أفلاطون والعقيدة

المسيحية عن الخلود الأبدى.

ومع أنه لا يمكن التحدث عن البروتستانتية قبل ثمان سنوات من ظهور مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦)، ومع أنه توجد فوارق عميقة بين عقائد كل من الرجلين. إلا أنه يمكن القول بأن إرازموس ولو بطريقة سلبية قد مهد الطريق أمام حركة الإصلاح الدينى اللوثرية، وذلك من خلال هجومه الهجائى الساخر، وتأثيره التدميرى على العقيدة الدينية التقليدية، مما أدى فى النهاية إلى حدوث الإنشقاق. أكثر من ذلك أن إرازموس قد جمع فى شخصه بين متطلبات العلوم الأكاديمية الجديدة ومتطلبات الإصلاح الدينى. وجاءت الطبعة التى أصدرها للعهد الجديد عام ١٥١٦ لتظهر كيف أن الدراسات الكلاسيكية التى يقوم عليها العلم الجديد فيلولوجيا (Philologia) يمكن أن تضع الأسس السليمة للنهضة الأوروبية الشاملة. ومن المدهش أن بطل اللغات الكلاسيكية القديمة، والتى لم يكتب فى غيرها من اللغات، كان يقف فى صف إستخدام اللغة العامية فى طبع الكتاب المقدس وفى كل الكتابات الموجهة لعامة الناس.

وقد ظهر كتاب "المحادثات" عام ١٥١٦، ولكن إرازموس توسع فيه بعد ذلك كما فعل فى الكثير من كتبه. وكان الهدف الأصلى من وضع هذا الكتاب هو أن يكون مرشدا فى تعليم اللغة اللاتينية. ولكنه – ككل كتابات إرازموس – انطلق إلى ماوراء الهدف الأصلى المحدود، وتطور إلى أن أصبح مقالات ممتازة عن موضوعات متباينة فى شكل حوار. ومع أن إرازموس يوحى لنا بأن آراء المتحاورين فى كتابه ليست بالضرورة آراءه الشخصية، إلا أنه يحق لنا أن نتساءل عن ذلك الإيحاء ونشكك فيه. على أية حال فإن "محادثات" إرازموس تتناول موضوعات كثيرة مثل الألعاب الرياضية وصلات القربى والحياة الاجتماعية والشئون الدينية ومشكلات التعليم ووسائل التربية. وفى محادثة بعنوان "تدين الطفل" (Pietas Puerilis) يضع إرازموس أساساً متيناً من أسس العقيدة المسيحية السليمة عندما يقول "أؤمن بما أقرأ فى الكتاب المقدس وفى أعمال الرسل، ولا أذهب إلى ماوراء ذلك فأترك للاهوتيين أمر الجدل وتعريف بقية الأمور إن هم أرادوا".

وتأتى أشهر عبارة قالها إرازموس فى كل أعماله فى محادثة "المأدبة الإلهية" (Convivium Religiosum). فلقد قاده الحوار إلى التحدث عن النبل الذى يظهره الوثنيون ولاسيما رجال مثل شيشرون وكاتو الأوتيكى (٩٥-٤٦ ق.م) وسقراط (٤٦٩-٣٩٩ ق.م). فيوافق الحاضرون من الضيوف على حقيقة أن المسيحيين لا يمكن أن يتفوقوا على فضائل هؤلاء الرجال. ويقول أحدهم مشيراً إلى حديث سقراط، وهو على وشك أن يشرب السم طاعة لقوانين المدينة – الدولة رغم إحساسه بالظلم، "أى سقراط المقدس صل من أجلنا" (Sancte Socrates ora pro nobis). ولا نبالغ إذا قلنا إن هذه العبارة وحدها تكثف كل معانى عصر النهضة الأوروبية، ففيها تتبلور روح ذلك العصر لأنها تضع أهله عند مفترق الطرق بين الفضيلة الوثنية والفضيلة المسيحية. وتبشر هذه العبارة بالجدل الطويل الذى استمر قرنين من الزمان.

وفى محادثة بعنوان "تأليه رويشلين" يثير إرازموس مسألة القديسين، وذلك عن طريق معالجة موضوع محلى صرف. فقد كان رويشلين عالماً بارزا فى الدراسات العبرية ظلمه أعداؤه الغيورون، ولاسيما الدومينيكان فى كولونيا، فتبنى قضيته كل علماء الدراسات الإنسانية وتحمسوا له تحمسا شديداً. ومات رويشلين مقهوراً عام ١٥٢٢ فكتب إرازموس هذه المحادثة التى تحكى كيف أن أحد الفرنسيسكان رأى فى المنام حلماً يصور رويشلين صاعدا ظافراً إلى السماء، ويختتم الحوار بإبراز الفجوة العميقة بين فكرة القدسية الحقيقية والمعتقد السائد عنها بعد أن دخلته الكثير من الخزعبلات.

وهناك محادثة لإرازموس بعنوان "حطام السفينة"، وهى التى أوحت إلى رابليه بفكرة العاصفة فى كتابه الرابع. وتصف هذه المحادثة رد فعل الناس عندما تتحطم بهم سفينة بالقرب من ساحل القنال الإنجليزى. فنجد بعضهم يحيطون بالقساوسة فى هلع وفزع معترفين بكل خطاياهم وباذلين كل الوعود والنذور للقديسين. وهم بالطبع سينسون أو يتناسون هذه النذور لو تحققت لهم النجاة. على أية حال فهم لا يفعلون شيئاً الآن سوى ترديد الصلوات والتضرعات. وهناك آخرون بين ركاب السفينة يعترفون بذنوبهم فى هدوء وسكينة لربهم مباشرة، ثم يسلمون أنفسهم لرحمته ويسبحون، ويصلون بالفعل إلى بر

النجاة بفضل إيمانهم السليم وعقيدتهم الصحيحة.

وعندما توفى إرازموس عام ١٥٣٦ كان قد رفض تـوا القبعة الكاردينالية وكان قد إكتسب إحترام الباباوات والأباطرة والملوك، لأنه كان قد تربع على عرش الأدب وإنتصر على غرمائه المنافسين. وبلغ من علو شأنه فى أوروبا كلها أن مدنا كثيرة مثل لوفان وفرايبورج وبازل وغيرها قد تنافست فيما بينها على نيل شرف مجرد أن يقيم بها إرازموس بعض الوقت. لقد شعرت الأوساط الأوروبية المثقفة كلها بالحزن البالغ والخسارة الجسيمة لفقدان إرازموس. وإذا كانت الدراسات الكلاسيكية قد خسرت بوفاته أكثر المدافعين عنها قوة وتأثيراً، فإنها أيضاً تدين له بالكثير كباحث وعلامة خلف دراسات أكاديمية دفعت بالكلاسيكيات دفعة قوية إلى الأمام. ولا تزال مترجماته زمؤلفاته فى هذا المضمار مناراً هادياً ومرشداً وافيا لدارسى التراث الإغريقى الرومانى. ولكننا ينبغى ألا ندهش عندما نعلم أن بعض الأوروبيين قد شعر بشئ من الإرتياح لموت إرازموس. حقاً إنه رجل فكر وإنسانية لا يميل بطبعه إلى العنف، ولكنه بطريقة غير مباشرة قد أشعل ثورة فكرية عنيفة بفضل لغته القوية وتهجمه الساخر على كل النقائص الاجتماعية والثقافية بل والدينية. لقد أثار إرازموس بذلك موجة من العنف إجتاحت ألمانيا وكل أوروبا وكان هدفها الطغيان السياسى والفكرى والخزعبلات الدينية والجهل والإسراف والنفاق وكلها أمراض اجتماعية. وبغض النظر عن الشخصيات الكبرى فى النهضة الإيطالية لا توجد شخصية واحدة يمكن أن تنازع إرازموس حقه فى التربع على عرش القيادة وموقع الريادة للنهضة الأوروبية فى شمال القارة[٦٩].

---

(٦٩) عن إرازموس ودوره فى الدراسات الكلاسيكية والنهضة الأوروبية عامة راجع:

J.Huizinga, Erasmus of Rotterdam. London. 1952.

R.H. Popkin, The History of Scepticism from Erasmus to Descartes. Assen, 1960.

L.W. Spitz, The Religious Renaissance of the German Humanist. London 1963.

مارتن لوثر

ومن أهم شخصيات هذه الفترة المصلح الدينى مارتن لوثر Martin Luther (١٤٨٣-١٥٤٦) الذى كان يتبع الحركة الإنسانية، بمعنى أنه كان يتجاوز التقاليد القائمة فى الكنيسة ويرجع إلى النص الأصلى للكتاب المقدس ويعتمد عليه. أما مذهبه الدينى فكان يساير العصر الوسيط ويقوم على الإيمان والوحى. وكان لوثر فى بداية حياته راهبا. فتناول مساوئ وعيوب الكنيسة الظاهرة بالنقد، ثم إنتهى به الأمر إلى رفض عدد من المبادئ الجوهرية للكنيسة القائمة. وأعلن ذلك متمسكاً بما اعتقد أنه الصواب، فطردته الكنيسة عام ١٥٢٠. وفى العام التالى استدعاه القيصر كارل الخامس إلى مجلس الرايخ فى فورمس، وهناك رفض مارتن لوثر الرجوع عن مذهبه وألقى خطبة مشهورة فى ١٨ أبريل ١٥٢١ اعتمد فيها على ضميره الذى لا تحكمه إلا كلمة الرب. وكانت النتيجة أن الكنيسة أهدرت دم مارتن لوثر، فأصبح حراماً على الناس إيواؤه، حلالا على من شاء قتله. ولكن أمير ساكسونيا ضمه إليه. وترجم لوثر فى المدة من ١٥٢١ إلى ١٥٣٤ الكتاب المقدس إلى اللغة الألمانية، وكان لهذه الترجمة أعظم الأهمية فى خلق لغة ألمانية رفيعة يفهمها الألمان فى كل مكان. وانتشرت حركة الإصلاح فى أرجاء ألمانيا، ولم يستطع أى شئ أن يقف فى طريقها، وتأسست الكنيسة الإنجيلية أو الكنيسة البروتستانتية إلى جانب الكنيسة الكاثوليكية القديمة.

وتشمل أعمال لوثر المنشورة تنوعاً كبيراً، فهى تضم ترجمات ألمانية ولاتينية للمزامير والرسائل وأعمال الرسل، ترجمها لتلاميذه ومريديه من أبناء الأبرشية. وكذا ترجمات لقصص أو حواديت أيسوبوس، وطبعات لأعمال خاصة بعبادات الأسرار إبان العصور الوسطى، وكراسات اجتماعية اقتصادية عن الزواج والطاعة المدنية والتعليم. كما أسهم فى المعارك الجدلية (polemics) ضد أتباع الكنيسة الرومانية وأصحاب الطوائف من البروتستانت. فله حوالى ٢٨٠٠ رسالة باللاتينية والألمانية بعضها رسمى موجه للأمراء والأساقفة، وبعضها عائلى رقيق يخاطب زوجته

وإبنه، وبعضها إتخذ صورة رسائل تعزية موجهة للأصدقاء، وكلها تظهر عقلية نادرة فى دقتها ورقتها. ويضاف إلى ذلك مقالات ودراسات لاهوتية، وهى التى غيرت مفهوم الناس عن الرب عبر الجزء الأكبر من العالم الغربى المسيحى. ولكن فيما عدا بعض التراتيل وترجمة الإنجيل، فإن شيئا من أعماله تلك لم يحصل على شرف البقاء فى حظيرة الأدب الحى. إن البروتستانتية هى من خلق لوثر، ولكنه لم يبق لنا عمل يحمل اسمه ويشرح مبادئ اللاهوت البروتستانتية.

ولقد أدت حركة الإصلاح الدينى فيما أدت إليه من آثار مباشرة إلى ثورات الفلاحين. إذ كان الفلاحون يعانون من ظروف اجتماعية وسياسية لا توفر الثبات أو الإستقرار. كانوا يعانون من السلطة المستبدة، التى يتحكم بها الأمراء السادة فيهم وفى مصائرهم، ويعانون من النظام الاقتصادى والنقدى الذى خص المدن دون القرى بالغنى والثراء. فسعوا إلى التحرر من وطأة السادة وسطوتهم التى رزحوا تحتها دون أن يعرفوا لهم سنداً من حق أو سبيلاً إلى الخلاص. واشتعلت نار حروب دامية شنها سادة الأرض على الفلاحين وقضوا بها على ثوراتهم. كانت النتيجة أن ساءت أحوال الفلاحين عن ذى قبل. هذا وقد إرتبطت المشاحنات والخلافات الدينية بمشاحنات وخلافات سياسية واجتماعية حتى جاء عام ١٥٥٥ الذى شهد الإعتراف الرسمى بانقسام ألمانيا دينياً، إلا أن الإنقسام الدينى إستتبع إنقساماً سياسياً أيضاً ظل يزداد عنفاً وحدة نتيجة لهذا التطور، وإمتد التوتر حتى شمل أوروبا كلها[٧٠].

---

(٧٠) Jean Delumeau, Catholicism between Luther and Voltaire. Philadelphia 1977.
A.G. Dickens, Reformation and Society in Sixteenth Century Europe. London 1966.
W.A. Coupe, op.cit., passim.
B.A. Gerrish, The Old Protestianism and the New: Essays in the Reformation Heritage. Chicago. 1982.
L.W. Spitz, The Religious Renaissance of the German Humanist. London 1963.
D. Weinstein, The Renaissance and the Reformation, 1400-1600. New York 1965.

ب- هانس زاكس والمسرحية الكرنفالية (Fastnachtspiel)

لا يزال أصل الدراما الدنيوية فى ألمانيا محل خلاف وجدال. فلم يعد الدارسون يأخذون بالرأى القائل بأنها سليلة المسرح الكلاسيكى القديم عبر التمثيليات الإيمائية أو الميميات (mimi). ويميل النقاد الألمان الآن إلى مجرد الإعتقاد بأن الطقوس الوثنية قد لعبت دورا ما فى تطوير الدراما الدينية والدنيوية. والمسرحية الكرنفالية أبعد ماتكون مجرد تفريعة للمسرح الكنسى الطقسى، فهى تضم عناصر غير مسيحية. ومما لا شك فيه أن الشاعر الجوال كان له دور فى نشر هزليات العصور الوسطى. كما أن إعتراف الكنيسة بعيد الحمقى سهل مهمة الممثلين. وكانت المسرحيات الكرنفالية تمثل المسرح الدنيوى الألمانى فيما قبل عصر النهضة، ويتحكم فى تلوينها وتشكيلها ذوق الجمهور الذى عرضت أمامه. فهاجمت كل مايكرهه المواطن أو يحتقره، ولكنها كانت تفتقد حدة السخرية وعنصر التورط فى الأمور السياسية، وهاتان سمتان أساسيتان فى مسرحية السوتى (sotie) الفرنسية كما رأينا. كما أن المسرحية الكرنفالية كانت تفتقد أيضاً الجاذبية و "خفة الدم" فى مسرحية "الفواصل" (Interlude) فى المسرح الإنجليزى. وربما يكمن سبب ذلك فى أن المسرحية الكرنفالية لم تكن على صلة وثيقة بالمسرح الأخلاقى ومسرح البلاط حتى القرن السادس عشر. وجدير بالذكر بصفة عامة أن المسرح الألمانى قد عانى من عدم وجود بؤرة ثقافية أو مركز إشعاع كبير يضاهى باريس أو لندن.

وقد يكون اسم المسرحية الكرنفالية (Fastnachtspiel) مشتقا من faseln بمعنى "يتكلم بحماقة" أو "يقول كلاماً فارغا"، وليس من fasten بمعنى أن يصوم. وتجمع المسرحية الكرنفالية بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى. أما عن المهرجانات الوثنية التى ربما جاءت منها المسرحيات الكرنفالية فقد تكون عبارة عن موكب (يحمل فيه رمز الإخصاب) يدور حول الحقول مع إنشاد أغانى مرتجلة ومصحوبة ببعض الرقصات. وكانت هذه المهرجانات تتوج بضرب وحرق أو إغراق مسخة تمثل الشتاء. وفى أوقات لاحقة وأكثر تمديناً وتحضراً كان الموكب المهرجانى يشمل - كما

هو الحال فى المهرجانات التى لا تزال حية وتدعى **Schelmbartlaufen** وتقام فى نويرنبرج (**Nuernberg**) – لوحات حية تقدم فوق عربات. وربما نشأت المسرحيات الأولى من تجديد وتبديل فى دور التعليق على هذه اللوحات بتدخل القائمين بها أنفسهم وقيامهم بشرح مايعرضون. وبمرور الزمن فإن معان جديدة قد توافرت حول أحداث الطقوس، التى عندما صبغتها الديانة المسيحية فقدت مغزاها الحقيقى. بيد أن الفرحة والمتعة بعودة ميلاد الربيع بقيتا حيتين فى جو الحماقة الغالب والإبتهاج الصاخب. وينظر لهذه المناسبة – كما يبدو من الاسم (**Fastnachtspiel**) – على أنها الفرصة الأخيرة للإنغماس فى الملذات قبل حلول الصوم الكبير (**Lent**). فى حين أن عبادة الخصوبة تبقى حية فى جو السخرية العام وفى الفحش والإنشغال الظاهر بمشاكل الحياة الزوجية. والهدف الجوهرى من الإحتفالاتْ الأصلية هو طرد الشتاء، ونجده باقياً فى لعبة الحصان التى تتكرر كثيراً. وهذه اللعبة عبارة عن معركة بين الفلاحين، يتبادل فيها الزوج والزوجة اللكمات. وهكذا فإن المغزى الأصلى للعبادة القديمة قد تحول إلى كوميديا تهريجية خشنة إختلطت بها عناصر السخرية الاجتماعية والمنزلية. وعندما نصل إلى القرن السادس عشر نجد أن المسرحية الكرنفالية أصبحت أقصوصة طريفة مأخوذة من الحياة اليومية ومعروضة فى قالب مسرحى.

ولا زالت الموضوعات الدينية تظهر فى هذه المسرحيات الكرنفالية الدنيوية كما هو الحال فى مسرحية "حوار بين الكنيسة والكنيس (اليهودى)". وهناك علاقة واضحة أيضاً لهذه المسرحيات الكرنفالية بالمهرجانات الوثنية، كما فى المسرحية النمساوية المسماة **Neidhartspiel**، وفيها نجد نايدهارت فون روينتال **Neidhart von Reuenthal** وقد رأى أول زهرة بنفسج تظهر فى هذا العام. ولما كانت هذه الزهرة هى رسول الربيع الذى يبشر بقدوم الخير والخضرة فقد فرح بها نايدهارت ووضع علامة عندها مستخدما قبعته، وأسرع ينادى حبيبته لتسعد برؤيتها. ورقص العاشقان حول الزهرة البنفسجية، ولكن كان بعض الفلاحين يتجسسون عليهما فاستشاطوا غيظاً من سلوكهما ومن تدخل نايدهارت فى حياتهم وإفساد نسائهم. فقطفوا الزهرة ووضعوا مكانها شيئاً آخر منفراً ! وتبرم نايدهارت من تصرفهم وبحضور حبيبته هجم عليهم، ونشبت مشاجرة عنيفة انتصر فيها نايدهارت

على أعدائه إنتصاراً ساحقاً قاد بعده حبيبته إلى الرقص والبهجة الربيعية.

وفى مثل هذه المسرحيات تستغل موضوعات مثل ضعف المحامين وغباء زبائنهم. وكذلك تسخر من الأطباء المتعالين ومرضاهم، ولاتنسى موضوع العلاقة المجرمة بين القسيس والنساء، وهى تقدم مثل هذه الموضوعات بحيوية ظاهرة. ولكن كانت أكثر الموضوعات شعبية وشيوعاً فى هذه المسرحيات تلك المستقاة من حياة المشاهدين أنفسهم. وهى موضوعات تمس نقاط الضعف الإنسانية المعروفة مثل الشجار والنهم والبخل والجعجعة والخيانة، ونقص التحكم فى النفس معنويا وجسدياً. وكل هذه الموضوعات تتناولها المسرحيات فى صراحة متناهية تثير الحيرة. وهى فى الغالب تطرح المشكلة أمام موظف عام أو أحد رجال السلطة، وأحيانا يلجأ صاحب المشكلة إما إلى طبيب أو إلى صديق طالباً النصح والمشورة، فتأتى نتائج النصائح المسداة وخيمة العواقب حتى على صاحبها نفسه.

ولنضرب مثلاً بمسرحية "روميولت وماريشت" (Rumpolt und Marecht) وتدور حول قضية نكوص بوعد سابق بالزواج، حيث أراد رومبولت أن يتخلص من وعده لماريشت التى تعلن تمسكها بحقها فى الزواج منه. ويقدم الأب لابنه رومبولت ليس فقط التأييد المعنوى الكامل بل المعونة المادية أيضاً. ولكن ماريشت أيضاً لم تعدم العون والتأييد، فهناك أمها ذات اللسان الحاد، وهناك صديقتها ذات السلوك الفاسق الفاجر. ويدفع كل من الطرفين مبالغ طائلة طلباً للتأييد القانونى. وينكر رومبولت بعناد كبير كل إتهامات ماريشت، ولكنه فى النهاية ولسوء حظه ييأس لأن كل محاولاته مع محاميه قد فشلت، وهو الآن على وشك الإستسلام وفى سبيله لأن يدان. ويتغير الموقف فجأة عندما يظهر شخص آخر كان يطمع فى الحصول على ماريشت من قبل. فهنا تتحرك فيه غريزة التملك والنخوة ويدافع عنها وتنتهى المحاكمة بالطرفين المتخاصمين وهما – بعد التصالح – يرقصان رقصة الإنسجام والوئام. وتظهر هذه المسرحية قدرة ملموسة على رسم الشخصيات، وتعد من أروع مسرحيات هذا النوع.

ومظهر آخر لكثير من مسرحيات القرن الخامس عشر والسادس عشر الألمانية هو شخصية "الأحمق" (Narr). والكلمة تعنى فى الأصل ذلك الصنف من الناس الذين يعيشون بغباء أو بطريقة لا تتناسب مع الأمل فى الخلاص أو فى تحقيق آمالهم الحقيقية. وهى شخصية ليست بالضرورة مضحكة، ولكنها تظهر كذلك فى المسرحية الكرنفالية التى يمكن أن تصور الغباء مرضاً يمكن علاجه بالتعاويذ السحرية أو بالطقوس التطهيرية. وفى مثل هذه المسرحيات يحتل "الأحمق" المركز المحورى فى الحدث الدرامى، وقد يبلغ الأمر به إلى حد أنه لا يعترف بوجود الشمس فى وضح النهار! مع ملاحظة أن هذه الحماقة الظاهرة قد تكون ستاراً يخفى الحكمة والبراعة. وقد ينجح هذا الأحمق فى رفع سيده إلى مستوى حكمته ! أو قد ينقلب ثرياً بتصرفه الأخرق ! وأخيراً فإن وجود الحمقى فى البلاط قد جعل إدخال شخصية "الأحمق" فى المسرحيات التى تعرض فى أماكن الصفوة الأرستقراطية أمراً ممكناً.

وكانت هذه المسرحيات تمثل بواسطة الشباب الهواة، وكانت فكاهاتهم شخصية مباشرة إلى حد كبير. ولكنها أى هذه المسرحيات تطورت بجهود مجموعات من الممثلين بعد أن اكتسبوا قدرات ملموسة فشرعوا فى القيام بزيارات للأماكن البعيدة. ولكننا لا نسمع عن تكوين فرق كبيرة على مستوى الفرقة الفرنسية الباريسية (Enfants sans souci) سالفة الذكر. ولقد كان عرض هذه المسرحية فى البداية بسيطاً جداً، وكان الممثلون والجمهور شيئاً واحداً تقريباً، حتى إن كليهما كان ينضم إلى الآخر فى الرقصة الختامية للعرض. وكان.هناك مناد (precursor) يرجو الجمهور أن يحسن استقبال الممثلين، وأن يحسن الفرجة، وكان هذا المنادى يفسح المكان للممثلين. وفى النهاية كان المنادى أو شخص آخر ينقل شكر الفرقة للجمهور الكريم، ويلتمس العذر لأى تحرر أو تحوير قد وقع فى الكلام أو الحوار. وكانت هذه المسرحيات تخلط بين الحوار والرقص والغناء بهدف السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة وما إلى ذلك. كان الممثلون يدخلون خطوة خطوة من صف أو نصف دائرة وهم يخاطبون شخصية هامة فى العادة، فيعلق الأخير على كل منهم وهو يتقدم لأداء دوره، وكان هو الذى يختم الحوار. ولم يكن هناك إخراج مسرحى بالمعنى الصحيح، ولكن كان هناك ما يدل على معرفة دور الشخصية عن طريق

الملابس.أو الحركة أو الكلام، وربما استخدمت الأقنعة. وفى البداية كان الممثلون فى مستوى الجمهور وبمرور الزمن وضعت طاولات ومنصات لرفع الممثلين، وبذلك ابتعد العرض المسرحى بعض الشئ عن جمهوره. ثم أقيمت خشبة مسرح فى مكان مفتوح أو فى قاعات المبانى العامة. وكان التمويل يتم بواسطة مساهمات بسيطة من الجمهور. وعند منتصف القرن الخامس عشر بدأت الفرق تتولى العروض، ومن هذه الفرق اشتهرت فرقة Master singers فى المدن الكبرى بجنوب ألمانيا. ومن مؤلفى القرن الخامس عشر نعرف أسماء هانس روزنبلويت Hans Rosenpluet وهانس فولز Hans Folz وعاشا فى نورمبرج عند منتصف القرن. ومما لا شك فيه أن هانس زاكس كان أعظم من يمثل مؤلفى المسرحية الكرنفالية بلا منازع.

لم يكن حكم هينه Heinrich Heine (١٧٩٠-١٨٥٦) المشهور على هانس زاكس Hans Sachs (١٤٩٤-١٥٧٦) كرجل غير مثقف ذى أفق ذهنى محدود بلا أساس على الإطلاق. فلقد جلب زاكس إلى الشعر النظرة العملية واحترام القواعد الحرفية بوصفه إسكافيا تأثر بسلوك أبناء حرفته. فالشعر بالنسبة لزاكس ليس إلهاماً وموهبة إلهية، ولا هو لعنة وشيطاناً بل تجارة الهدف منها التسلية. وبالرغم من طبيعة هذه الرؤية غير الواعدة عندما تنظر إليها من وجهة نظر عصرنا العصرية فإن هذه الرؤية نفسها هى التى جعلت زاكس أكثر الشخصيات الأدبية الألمانية تميزاً وخصوبة. فلقد نشر مايقرب من ستة آلاف عنوان ! وصار هو القوة الحية والمؤثرة فى الأدب الشعبى الألمانى طيلة قرن من الزمان[٧١].

ويأخذ زاكس موضوعات مسرحياته – وبقية كتاباته – من مصادر العصور الوسطى وعصر النهضة على حد سواء. فهو مثلا يستخدم بوكاشيو الإيطالى ولوكيانوس الإغريقى و "الكتاب الشعبى" (Volksbuch) الألمانى وغير ذلك. وتتميز مسرحياته بالسوقية غير المتحفظة وغير المصطنعة أيضاً. وهو ينشغل بالخط الدرامى للرواية، ولكن أسلوبه غير

(٧١) Sachs, H.: Samtliche Werke, ed. A.V. Keller, BIV 102-127, 1870-1908.
Idem: Samtliche Fastnachtspiele, ed. E. Goetze, NDL, 1893-1913.

مصقول. ولقد حالت هذه الصفات بينه وبين أن تدخل مسرحياته عالم الدراما الرفيعة، ولكن هذه الصفات نفسها عندما تضاف إلى ميله الراسخ للسخرية فإنها تتناسب بشدة مع المسرحيات الكرنفالية. وبعض هذه المسرحيات يحمل طابع العصور الوسطى، فهذا مانجده فى "سدنة فينوس" (Das Hoffgesindt Veneris) عام ١٥١٧ وفى "خارون والضيوف الراحلون" (Charon mit den Abgeschiedenen) عام ١٥١٨. وفى الفترة من ١٥٥٠ إلى ١٥٦٠ كتب زاكس مابين ٦٥ و ٨٥ مسرحية كرنفالية. وكان قد تعدى مرحلة التقليدية وفى مسرحيات قصيرة – نادراً ماتتعدى الأربعمائة سطر ولاتضم أكثر من ست شخصيات – بدأ زاكس يقدم لنا حدثا سريعاً متطوراً فى حوار لا يضارع طبيعته السوقية سوى شعره الهزلى وحبكته غير المتقنة.

تقدم لنا المسرحية الكرنفالية على يد زاكس صورة حية للمجتمع الألمانى إبان القرن السادس عشر، وهى لا تعتق من النقد الساخر أعلى الطبقات سموا أى القساوسة والفرسان، ولا أسفلها أى تجار المدينة والحرفيين. وهى تعبر عن وجهة نظر مواطن ألمانى لوثرى المذهب من مدينة إمبراطورية مزدهرة. وكان زاكس يشعر بالإضطراب الذى يحدث خارج المدنية أى فى الريف والذى وصل إلى حد إراقة الدماء. فكان من الطبيعى أن يوجه نقده إلى الفلاح الألمانى، فصوره وضيعاً أحمق أخرق يميل إلى الوحشية، ولكنه يتقن عمله ويخلص فيه. وكان الكريه أو "الوحش الأسود" (bête noire) الثانى فى مسرحية زاكس هى زوجة ذلك الفلاح سليطة اللسان، والتى تقف فى وجه قوانين الإله والإنسان وتنصب من نفسها حاكما بأمره على زوجها، الذى عليه شاء أو لم يشأ أن ينصاع لأمرها ولو بالقوة إذا لزم الأمر. ولكن شخصيات زاكس لم تهبط أبداً إلى الحد الذى يمكن اعتبارها من الأنماط الموروثة والمألوفة، فقد أعطاها ملامحها الفردية الخاصة وبث فيها الحياة. وهكذا تفوق زاكس على نماذجه، وهذا واضح فى مسرحيته "الفلاح فى المطهر" (Der pawrin dem Fegefeuer) عام ١٥٥٢. وفيها يقدم لنا شخصية الجعجاع الوضيع غير الصريح المليئ بالرثاء الذاتى والندم على الجرائم السابقة تجاه زوجته، فهذه الشخصية مأخوذة من بوكاشيو (Decameron III 8)، ولكن كان لا يمكن للأصل أن يتطلع إلى حيوية هذه النسخة

المسرحية الألمانية.

وكأستاذ محترم وكلوثرى مخلص لا يكتفى زاكس بتسلية جمهوره، ومن ثم فليس من النادر أن نجده يختم مسرحياته باستخلاص الحكمة اللائقة من الحدث الدرامى. ولكنه لم يصل إلى حد الغلظة والقاء الوعظ المباشر فهو يغلف مايقول برداء من الهزل والتهكم. وهناك عدد لا بأس به من الأوغاد فى مسرح زاكس، ومع أن زاكس يرى أن الناس بصفة عامة محدودى القدرة الذهنية ويفتقدون الاستقامة الأخلاقية، إلا أنه متفائل ويأمل فى تحسن الأحوال. كل شئ فى حياة زاكس مثير وإن كانت سخريته تفتقد الذكاء والإلتواء، فهو يحب الطرائف المباشرة وله ميل واضح لإلتقاط الضحك والدهشة والذهول. وهذا مانجده فى الفلاح الذى ترك بقرته تغرق ولم يجد مايفعل سوى أن يجلس على قطعة من الجبن ويهمس كالأوزة الساذجة على أمل أن يفقس له الجبن بقرة جديدة، وذلك فى مسرحية "فاقس البقرة" (Das Kelberbruten) عام ١٥٥١. وهناك لص على وشك أن يشنق فلا يجد مايشغله سوى التحدث عن أسفه لأن المشانق نصبت وسط المزارع وأن جمهور المتفرجين على عملية إعدامه سوف يدهسون نبات القمح ! وهو يأسف لأن الأبرشية ستتكلف ثمناً غالياً مما لو تركوه فى السجن لما بعد موسم الحصاد وذلك فى مسرحية "سارق الحصان فى فينسنج" (Der Rosdieb su Funssing).

ومع أن مسرحيات زاكس لا تخاطب جمهوراً فائق التحضر والحساسية، إلا أنها لا تزال تحظى بجمهور ما فى عصرنا الحاضر.

جـ- المسرح الإصلاحى والمسرح الدنيوى إبان القرن ١٦

فى عام ١٤٥٠ حصلت جامعة هايدلبرج Heidelberg على بعض مخطوطات ترنتيوس وسينيكا، مما استتبع دراسات جادة على هذين الشاعرين. وساد الإعجاب بمسرحية عصر النهضة اللاتينية كما كتبت فى إيطاليا. وساد أيضاً فى ألمانيا الميل نحو استخدام الحوار فى المناقشات الأدبية، مما عطل تبنى الشكل الدرامى الكلاسيكى الجديد. وفى عام ١٤٩٧ استطاع رويشلين Reuchlin- الذى سنتحدث عنه بعد قليل - أن ينتج

من إحدى المهازل الشعبية مسرحية ذات خمسة فصول لها برولوج وجوقة وعنوانها "هينو" (Henno). وهى تقوم على موضوع الأستاذ باتلان كما عرف فى المسرح الفرنسى وكما سبق أن ألمحنا. والمسرحية اللاتينية الجديدة هى بطبيعتها عالمية، لأن الدول الأوروبية جميعها تبادلت بشأنها علاقات التأثير والتأثر. وكان أهم إنجاز حققه الإنسانيون الألمان هو النتاج المسرحى الخاص بالنزاع الدينى بين الطوائف. كانت الكوميديا اللاتينية تجول وتصول وحدها فى الميدان، لأن التراجيديا لم تزدهر فى ألمانيا بصفة عامة إبان القرن السادس عشر. لقد أعيد نشر مؤلفات سينيكا وترجم وكتبت التعليقات الوافية عليه، ولكن كان الهدف الرئيسى من كل ذلك هو تدريسه بالمدارس. ومن بين التراجيديين الإغريق كان يوريبيديس أول من استلفت نظر الألمان. فقد ترجم كل من إرازموس وميلانخثون Melanchthon[(٧٢)] بعض مسرحياته التى وصلتنا أدلة على عرضها. أما عقلية سوفوكليس الهادئة لم تكن لتجد لنفسها مكاناً فى فترة الإضطراب والإصلاح هذه. وهكذا فإن المسرح الإنسانى يكتسب أهمية كنموذج للشكل الدرامى وكنبع للموضوعات لا ينضب معينه، أكثر من كونه قد حقق نجاحاً كبيراً.

وكانت المسرحية الدينية قد تدهورت فى نهاية القرن الخامس عشر إلى نوع من الأبهة المهرجانية الفارغة، وأصبحت على استعداد تام للإستسلام أمام هجمة المسرحية الإصلاحية. وكانت "الفارْسات" القديمة أيضاً قد فقدت حيويتها، رغم أنها كانت لا تزال شائعة ومحبوبة. لقد أصبحت هذه الفارْسات تعتمد بالأساس على إعادة معالجة المادة القديمة، فصدمت جمهورها بخشونتها المعهودة. ثم جاءت الحركة الإصلاحية لتبث الحياة فى المسرح، وتبعث موضوعات جديدة. فهوجمت بعض ممارسات الكنيسة، ولا سيما فى المدن الحرة بسويسرا بعنف لم يسبق للمسرح الألمانى به عهد. ولا غرو أن يدرك المصلحون الدينيون إمكانيات الدراما وأهميتها كوسيلة لنشر تعاليمهم الإنجيلية. بالفعل ضمت دراما القرن

---

(٧٢) هذا هو الاسم الإغريقى الذى اشتهر به فيليب شفارتسيرت Philip Schwartzerd (١٤٩٧-١٥٦٠) أستاذ اللغة الإغريقية فى جامعة فيتنبرج Wittenberg الألمانية. كان معاصراً لإرازموس ومن رواد الحركة الإنسانية والإصلاح.

السادس عشر بألمانيا عدداً كبيراً من المسرحيات التعليمية البروتستانتية، أو مايمكن أن نسميه مسرحيات المعارك الجدلية (polemical drama)، ولا سيما فى سويسرا، التى تمتعت بجو ديموقراطى ساعد على استخدام هذه المسرحيات فى أغراض الجدل الدينى. أما فى أراضى ألمانيا الرئيسية فكان عدد هذه المسرحيات قليلا نسبياً، لأن المتجادلين فضلوا أستخدام الحوار المباشر والكراسات بدلا من المسرحيات.

ويظهر لنا الرسام بامفيليوس جينجنباخ Pamphilius Gengenbach فى مسرحيته "آكلو لحم الميت" (Totenfresser) عام ١٥٢١ كيف يسمن رجال الدين وأتباع الكنيسة على أجساد الموتى، لأنهم يتمرغون فى الأموال الطائلة التى يجمعونها من أقارب الموتى السذج، الذين يهبون لإنقاذ الراحلين وأرواحهم من عذاب المطهر. فالبابا والأسقف وحاشيتهم يجلسون حول منضدة ليمصمصوا عظام الموتى بينما الشيطان يعزف على الكمان. وفى مقابل ذلك نجد أحد القساوسة البروتستانت مع بعض الناس وهو يبكى من أجل الخلاص. وهذه المسرحية - إذا صحت تسميتها هكذا - بدائية فى شكلها ومضمونها وتتميز بأحاديثها النارية غير المصقولة(٧٣).

وفى نفس العام استخدم الشاعر الرسام نيكلاوس مانويل Niklaus Manuel (١٤٨٤-١٥٣٠). وهو من بيرن بسويسرا، وسيلة أكثر بساطة وإن لم تكن أقل تأثيراً. وكانت باكورة إنتاج مانويل هى "مسرحية كرنفالية عن البابا وكهنته" ,Fastnachtspiel Vom Bapst und siner Priesterschaft، وظهرت عام ١٥٢٣. وهى متأثرة فى مشهدها الإستهلالى بمسرحية جينجنباخ "آكلو لحم الميت". ويرفض البابا التماسا بالعون

(٧٣) P. Gengenbach. Werke, ed. K. Goedeke. Hanover 1856, reprint Amsterdam 1966.

وعن قضايا السحر والجنس والدين فى المسرح الإصلاحى والدنيوى الألمانى فى القرن السادس عشر راجع:

Lyndal Roper, Oedipus and the Devil: Witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe. London - New York 1994.

ويقع التركيز فى هذا الكتاب على ألمانيا رغم هذا العنوان الواسع.

من جانب حامية رودس المحاصرة على يد المسلمين. ذلك أن البابا مشغول بمحاربة الإمبراطور وليس عنده وقت للدفاع عن المسيحية والمسيحيين. ثم يتحدث المزارعون عن أكاذيب النصابين بائعى الترف والمتعة. أما "الحراس السويسريون" للبابوية فيعبرون عن رضاهم، لأن البابا يجد لهم كثيراً من العمل. وليس الهدف من هذه التابلوهات هو إقناع المشاهد عن طريق الفن الدرامى غير المباشر، ولكن الهدف هو خلق إنطباع ما بواسطة مايقال فى سياق العرض فعلا. وكانت مجموعة التمثيل فى هذا العرض ضخمة وغنية متنوعة، إذ ضمت المسرحية خمسين دوراً ناطقاً، وأكثر من مائة دور صامت. كما أن هذه المسرحية تحتاج إلى إخراج مسرحى متطور، لأنه ولأول مرة يكتب مانويل بعض الإرشادات والتوجيهات المسرحية. ولا شك أن هذه المجاميع التمثيلية كانت قادرة على أن تطبع فى نفس المتلقى الإنبهار والإعجاب بهذا المحتوى الدينى الجدلى والمرئى، كما فعلت مسرحيات الآلام والفصح إبان العصور الوسطى.

وكانت مسرحية مانويل الجدلية الثانية هى "عن التضاد بين البابا والمسيح" (Von Bapsts und Christi Gegensatz) عام ١٥٢٣، وهى كسابقتها تعتمد على مسرحيات معروضة من قبل، وحدثها الدرامى غير حركى متطور بل ثابت وراكد. وهى بمثابة مجرد ترجمة حرفية لموضوع مألوف إلى المصطلح الدرامى. ونرى المسيح فقيراً يركب حماراً، بينما البابا يمتطى صهوة حصان، الأول يرتدى ثياباً متواضعة وتصحبه جماعة من الصيادين البسطاء ويلتف حوله الفقراء والمساكين. أما الثانى فيحيط به رجال زينت رؤوسهم التيجان، ويرتدون العباءات الفخمة ويحملقون بازدراء فى الزحام وهم يدخلون السوق. وكان هناك رجلان يراقبان الموكبين، أحدهما فلاح بسيط والآخر هو ابن عمه الأكثر ثقافة وتهذيبا. ولقد ذهل الفلاح البسيط فى البداية بموكب البابا ومابه من ثراء وأبهة، ولكن رفيقه المثقف يستخلص الدرس الأخلاقى.

كان إهتمام مانويل فى مسرحياته المبكرة إهتمام الرسام، الذى يركز على التجسيد المرئى أو التشكيل الجمالى، ولكن أشهر مسرحياته الكرنفالية الجدلية هى "النصاب" (Der Ablasskrämer) عام ١٥٢٥، وهى أكثر مسرحياته درامية. فالحدث يتحدث بنفسه

ويدور حول تعذيب واعتراف بائع الترف النصاب على يد الفلاحين السذج، الذين كانوا قد وقعوا ضحية خداعه وأغدقوا عليه هدايا المال السخية فى زيارة سابقة لقريتهم. ولقد استطاعت هذه المسرحية الكرنفالية أن تتخلص من العناصر اللادرامية، مثل وجود المعلقين الشارحين، وكثرة قطع الوصف وكلها عناصر كانت موجودة فى المسرحيات السابقة. أما فى هذه المسرحية فحدث يقودنا إلى حدث آخر، وغضب أحد الفلاحين يجد أصداء له بطريقة طبيعية فى غضب الفلاحين الآخرين، وهكذا تتوالى الأحداث فى سلاسة. وتتمثل النقطة الحيوية فى المسرحية ككل فى اعتراف النصاب بائع الترف النذل أمام ضحاياه من نساء الفلاحين، اللاتى كان قد أغواهن مستغلا إيمانهن الساذج، ثم التعرف النهائى بأن هدية الرب هى هدية توهب مجانا ولا يمكن إكتسابها ولا بأعنف الأعمال ولا بهدايا المال. ويأتى هذا التعرف والإعتراف من النصاب نفسه عن طريق السؤال والجواب المتبادل مع الآخرين، وليس عن طريق إدانة النفس المصطنعة، كما يحدث عادة فى بقية مسرحيات تلك الفترة. وعلينا أن نتصور أن ذلك العرض المسرحى قدم فى سوق مدينة برن السويسرية، وأن النساء المسلحات بالمجارف والعصى وما شابه ذلك من أسلحة كن يهاجمن النصاب بوابل من الضربات، وأن تضرعاته ذهبت أدراج الرياح، أما تهديداته فلم تجد من يسمعها. وبعد أن أنهكنه ضربا ربطن يديه وكن يرغمنه بين الحين والآخر ليعترف بسابق حيله الواحدة بعد الأخرى، وليرد الأموال التى كان قد نهبها منهن ظلما وخداعاً. وهكذا يعطى لنا مانويل السويسرى صورة مصغرة لما سيحدث فيما بعد إبان الثورة الفرنسية[٧٤].

وإذا قارنا مسرحية توماس ناؤجورجس Thomas Naogeorgs (١٥١١-١٥٦٣) بعنوان "باماكيوس" (Pammachius) عام ١٥٣٨ بأسلوب مانويل الشعبى إلى حد بعيد، لاعتبرنا أن المسرحية الأخيرة هى أروع مسرحية كرنفالية جدلية أنتجتها الحركة الإصلاحية

---

(٧٤) N. Manuel, Samtliche. Dichtungen, ed. J. Bächtold, Bibliothek älterer Schriftsteller der deutschen Schweiz, 1878.
Idem: Vom Papst und seiner Priesterschaft, ed. A. Berger, DLER, Reformation, 5.
Idem: Der Ablasskrämer, ed. P. Zinsli, Zurich, 1960.

اللوثرية بألمانيا. وهى بلا شك تخاطب جمهوراً مثقفاً. كان ناؤجورجس (واسمه الحقيقى توماس كيرشماير Thomas Kirchmair) واعظا إنجيليا. ولقد أثارت رؤيته الفردية العنيدة الكثير من المتاعب فى عصر يتسم بالكاثوليكية الضيقة، ولقد تحرك ناؤجورجس أساساً من منطق الكراهية المرضية للبابوية. وكتب خطبة باللاتينية تمهيداً لكى يتخذ الخطوة التالية ويقدم وصفاً رمزيا لخيانة البابوية للمسيح فى إطار مسرحى. وكانت مسرحياته خليطاً عجيبا يجمع بين عناصر مأخوذة من المسرح الإغريقى الرومانى، وعناصر أخرى من التراث الشعبى الألمانى. إمتزجت فى مسرحيته الحقيقة التاريخية بالصورة الكاريكاتيرية، والمجاز بالواقع، والهجاء الساخر بالتراجيديا الجادة. ففى أربعة فصول طويلة وخاتمة تأتى كفصل خامس نرى كيف أن باماكيوس البابا الأعلى يتخذ ناصحاً نذلا هو بورفيريوس (Porphyrius) ويتفقان على أن يضعا مصيرهما وكل تأييدهما فى صف الشيطان (Satan) فى مقابل السلطان الدنيوى ثمنا لهذه المبايعة. وينزلان بالامبراطور جوليان إلى مستوى التابع الخاضع. ويفرضان على العالم المسيحى العبودية. ولكن المسرحية رويداً رويداً توضح لنا أن الإنتصار الظاهرى للشر هو فقط جزء من تدبير الإله لتخليص الصفوة المختارة والنخبة المصطفاة من العباد المخلصين. فالشيطان وأولياء الشيطان لم يأتوا إلا وسيلة ربانية للتمييز بين العباد صادقى الإيمان وخالصى النية عن غيرهم. وعندما يصل باماكيوس إلى ذروة القوة يأتى الوحى إلى شخص ما يدعى ثيوفيلوس (Theophilus = "حبيب الله" ويرمز إلى مارتن لوثر نفسه) فى ساكسونيا النائية بأن يتحدى طغيان البابوية الذى على أية حال لن يختفى من الوجود كلية حتى يوم القيامة، الذى لن يكون بعيـدا لأن غـدا لناظره قريب.

لقد كتب ناؤجورجس مسرحية ذات فاعلية درامية لا مثيل لها فى القرن السادس عشر فى بنيتها الدرامية الهندسية، وقوة إقناعها وبراعتها فى إستخدام الحوار، وعظمة مفاهيمها الدينية والإنسانية. إن المبررات التى يقدمها باماكيوس ليبرر قراره بهجران الرب والإنضمام لخدمة الشيطان، وكذلك الصراع السياسى بينه وبين جوليان، وكذلك تقديم لوثر كمخلِّص – مع أنه خلط زمنى anachronism – كل ذلك يعد مقنعاً ولا يقلقنا.

ولكن اصرار المؤلف على تقديم مشهد "آكلو لحم الميت" تقليدا لجينجينباخ بالفصل الرابع تصويراً لوليمة ياماكيوس هذا هو الذى يقلقنا، لأنه يأتى كنغمة نشاز فى مسرحية هى بالأساس تنحو نحواً كلاسيكيا. والجدير بالذكر على أية حال أن المسرحية قد نالت شهرة واسعة، ولا أدل على ذلك من أنها طبعت ثلاث مرات وترجمت أربع مرات وعرضها طلبة كامبريدج على المسرح عام ١٥٤٥[٧٥].

واستخدمت الأشكال الدرامية القديمة فى أماكن أخرى بألمانيا لتأييد الحركة الإصلاحية. ففى ريجا (Riga) نجد الراهب بوركهارت فالديس Burkhart Waldis (حوالى ١٤٩٠-١٥٥٦) يستعمل قصة المسرف ضد الكاثوليك. فالمسرحية الكرنفالية التى عرضها عام ١٥٢٧ بعنوان "حكاية الابن الضال" (De Parabell vom verlorn Szohn) تتميز بنغمة تعليمية واضحة، وهى سمة أصبحت سائدة فى معظم مسرحيات ألمانيا القرن السادس عشر. وهدف هذه المسرحية ليس مهاجمة أو تحقير الكنيسة الرومانية، وإنما غرس التعاليم اللوثرية فى نفوس المشاهدين وتقديم مثل حى على أن الرب ينقذنا - كما يقول فالديس - "فقط من خلال الهبة الربانية وكرمها الجميل، فلا عمل أو مهارة يمكن أن تهدينا، إن لم يهدنا الرب بفضله". وهنا نشير إلى عنصرين جديدين فى المسرحية، العنصر الأول أنها تأخذ موقفا إيجابياً لا سلبياً مهاجما على نقيض المسرحيات السابقة، التى كان كل همها هو شن الحملات على الكنيسة. أما العنصر الثانى فهو أن هذا المبدأ البناء والعقيدة الإيمانية بأن هدى الرب هو الملاذ الأخير يتمثل بصورة واضحة جداً فى قصة الإبن المسرف الذى فى نهاية المطاف يعود مفلسا إلى المنزل، لا إعتمادا على قدراته غير الموجودة أصلا، ولا على أفعاله الشريرة بطبعها، ولكن إتكاءً على حب ورحمة أبيه الذى كان ينتظره بالمنزل ورحب به ساعة مجيئه. أما الإبن الثانى الذى يثق فى فضيلة أعماله الشخصية. ويزعم أنه يستحق تقدير وحب والده بفضل سلوكه المثالى فإنه يلاقى فى نهاية المسرحية التأنيب والتعنيف كما يستحقهما بالفعل. ويستخلص فالديس المغزى اللوثرى والدرس الإصلاحى

---

(٧٥) T. Naogeorg, Pammachius, ed. J. Bolte. Berlin 1891 (German Translation ed. R. Froning DNL 22. 1894).

هذه الحكاية الشعبية بوضوح لا لبس فيه، وذلك من خلال التعليقات التى يلحقها بفصول المسرحية. وقد تكون مسرحية فالديس غير مقنعة فيما يتعلق بهذا الابن الذى يحس بالألم ويعانى بسبب ذلك، ولكنها من جوانب أخرى تمثل تقدما ملحوظاً فى المعالجة الدرامية لموضوع إنجيلى، فهى بعيدة عن كونها ترجمة بسيطة لقصة من قصص الرسل أو مجرد حوار يستخدم اللغة اللوثرية. إن الإتهامات المتبادلة بين الإخوة، وبين الأب وإبنه الأكبر، توضح مقدرة المؤلف على تطويع الحوار لخدمة أغراضه الدرامية. كما أن المشهد المحورى فى بيت الدعارة قد حقق تأثيراً ملموسا. إن المقارنة بين الإبن الأكبر الذى يرمز للراهب المتحذلق، الذى لا يزال يصر على إستحقاقه الخلاص بفضل أعماله من جهة، ومدير بيت الدعارة الذى يرمز للإنسان التائب النادم على ذنوبه والذى كان من قبل قد أغوى الإبن الضال ولكنه الآن يعود إلى الرب معتمداً فقط على كرمه، نقول إن هذه المقارنة مؤثرة جداً وناجحة إلى حد بعيد لأنها تنهى المسرحية نهاية موفقة.

ويصف فالديس نفسه مسرحيته بأنها مسرحية كرنفالية، ولكنها فى الحقيقة لا تحمل إلا تشابهاً ضئيلاً مع المسرحية الكرنفالية التقليدية، أو حتى مع هذا النوع الدرامى بعد تطويره على يد جينجينباخ ومانويل وزاكس. لقد كان هدف فالديس كما يقول فى البرولوج هو أن يقدم بديلا جادا وتعليميا لمسرحيات ترنتيوس وبلاوتوس. ومن ثم فهو يستخدم المصطلح "مسرحية كرنفالية" ببساطة، بدلا من أن يقول "كوميديا"، لأن مسرحيته بالفعل كوميدية ذات طموح أدبى وشكل فنى متطور. إن إستخدام لغة بسيطة غير طنانة، واستخدام الهزلى المضحك مع إدخال الأمثال السائرة عليه، يدل على مدى التصاق فالديس بالتراث الشعبى، ولكن الحقيقة المثيرة هى أن مسرحيته ذات الطابع الجاد والهدف التعليمى تعرض فى الكنيسة على يد فرقة ضمت طلبة المدارس. وأكثر من ذلك أنها لأول مرة فى تاريخ الأدب الألمانى قسمت إلى فصول ومشاهد، فإذا أخذنا كل هذه العوامل جنباً إلى جنب مع المضمون الإنجيلى، فإننا يمكن أن نعتبر هذه المسرحية لا "مسرحية كرنفالية" بل باكورة تبشر بالمسرح المدرسى الدينوى. ولقد كتبت هذه المسرحية باللغة الألمانية

الدارجة[٧٦].

كان ينظر إلى المسرحية المدرسية الإنسانية على أنها وسيلة تربوية تعين على تدريس اللغة اللاتينية النقية والسليمة، كما أنها أيضاً وسيلة لغرس الثقة بالنفس وتعليم الخطابة والسلوك الفروسى بين ممثلى هذه المسرحيات، وهم من طلبة المدارس. وبعبارة أخرى لم يكن الهدف من تقديم هذه العروض التمثيلية تطوير الفن الدرامى. ومن هنا جاءت اللوائح المدرسية فى نظامها الأساسى متضمنة هذه العروض التمثيلية مرة أو مرتين كل عام كوسيلة عملية وكجزء من الخطة الدراسية. وفى كثير من الأحيان إكتفت المدارس بعرض مسرحيات ترنتيوس وبلاوتوس. وكان أساتذة هذه المدارس هم الذين يؤلفون هذه المسرحيات أحياناً، وكانوا يميلون إلى إعتبار عملهم ذا طبيعة تقليدية، أو كما يقول نيكوديموس فريشلين Nikodemus Frischlin (١٥٤٧-١٥٩٠) أول وأعظم مؤلفى الدراما اللاتينية الجديدة: كان الهدف "أن يتمكن بسهولة من تقليد كلمات وعبارات المؤلفين القدامى (ut apte possit verba et phrasin veterum auctorum imitari. وبالطبع فإن المؤلفين المحدثين تبنوا فى مسرحياتهم التقسيم الكلاسيكى إلى خمسة فصول، وإستخدموا الكورس والبرولوج والإبيلوج. وحاولوا أن يقدموا موضوعاً سامياً وبطريقة نبيلة وقورة. وبالرغم من الخصوصية التى تتسم بها هذه المسرحيات كوسائل للتربية والتعليم، إلا أنها شاركت الميل العام فى القرن السادس عشر نحو السخرية والتعليمية ذات التوجه الإنجيلى.

لم يكن صدفة أن يخصص إرازموس واحدة من أهم محادثاته لمعاصره الأكبر يوهان رويشلين Johannes Reuchlin (١٤٥٣-١٥٢٢)، لأنه ربما يكون أكثر من إرازموس نفسه صلاحية لإعتباره رمزا للتعليم الجديد ومواجهة رؤساء المدارس المدافعين عن الكنيسة القديمة، أو بعبارة أخرى كان رويشلين مبشراً بظهور حركة الإصلاح الدينى. لقد كان

---

(٧٦) نفس المرجع. وأنظر:

B. Waldis, De Parabell vom verlorn Szohn. ed H. Berger, DLER. Reformation 5.

واحداً من الشخصيات صانعة العصر. إشتغل فى البداية محامياً ثم تحول بعد ذلك إلى تدريس اللغة الإغريقية والعبرية فى توبينجن Tübingen وإنجولشتادت Ingolstadt، وألف كوميديات لاتينية ناجحة هى "سيرجيوس" (Sergius) عام ١٤٩٦ و "هينو" (Henno) عام ١٤٩٧ وسنتحدث عنها بعد قليل. ثم نشر كتاباً مشهوراً بعنوان "موجز الألفاظ" (Vocabularius breviloquens) عام ١٤٧٥، ثم ترجم لوكيانوس وكسينوفون وكتاب "معركة الضفادع والفئران" (Batrachomyomachia) إلى اللاتينية، وهو كتاب كان ينسب خطأ إلى هوميروس. وترجم رويشلين أيضاً أعمال الخطيب الإغريقى ديموسثينيس إلى الألمانية. وكتب رويشلين ثلاثة دراسات رائدة فى العبرية هى عن "الكلمة العجيبة" (De mirifico verbo) عام ١٤٩٤، و "مبادئ العبرية" (De rudimentis hebraicis) عام ١٥٠٦، وفى "فن القبلانية" (De Arte Cabbalistica) وهى فلسفة دينية صوفية عند اليهود) عام ١٥١٧. وهكذا وضع رويشلين أساساً متيناً للدراسات العبرية فى أوروبا الناهضة

وفى عام ١٥٠٩ كان يوآنيس بفيفركورن (Joannes Pfefferkorn) – وهو يهودى تحول عن اليهودية وتمتع بتأييد الدومينيكان فى كولونيا – قد حاول الحصول على موافقة الإمبراطور على مصادرة وتدمير الكتب اليهودية فى كل الإمبراطورية. ولكن اعتراض اليهود على ذلك بشدة جعل الإمبراطور يتردد فى الموافقة، وطلب الرأى والمشورة من الجامعات الألمانية. وكان رويشلين هو الذى انبرى لمعارضة هذا العمل التدميرى، وعبر عن ذلك فى كتابه "النصيحة" (Rathschlag) عام ١٥١٠، ونادى بضرورة الإبقاء على كتب اليهود ودراستها وتصحيحها وإزالة مابها من أخطاء. ولقد هوجم رويشلين هجوماً شديداً بسبب موقفه واتهم بالإلحاد وأدين، ولكن زملاءه من الإنسانيين وقفوا بجانبه وتحمسوا للدفاع عنه. وفى عام ١٥١٤ نشر رويشلين بعض رسائلهم إليه بعنوان "رسائل رجال مشهورين" (Clarorum virorum epistulae). وأدى نشر هذا الكتاب إلى نشر كتاب آخر على يد مؤيديه بعنوان "رسائل رجال مجهولين" (Epistulae Obscurorum virorum) عام ١٥١٥ و ١٥١٦ و ١٥١٧ وهى عبارة عن هجائيات تسخر من

معارضى رويشلين.

وكانت مسرحية رويشلين "هينو" هى أول مسرحية لاتينية جديدة تكتب لتعرض بواسطة المدرسين. وهكذا بشرت هذه المسرحية بتأسيس تراث كوميدى جديد. وهى تعالج القصة الطريفة التى ذاعت فى أوروبا، وعرفت طريقها إلى التمثيليات الهزلية الفرنسية التى تعود إلى العصور الوسطى. ونعنى بالذات تمثيلية "الأستاذ باتلان" (Maître Pathelin)، وهى عن المحامى الأمين الذى علم عميله أن يحدث ضوضاء بلا معنى أمام المحكمة، لكى يقنع القاضى بعدم مقدرته على الدفاع. وفى النهاية إكتشف المحامى أن عميله نجح فى إستخدام نفس الطريقة ضده عندما قاضاه لرفضه دفع الأجر المتفق عليه وقد سبق أن ألمحنا إلى هذه المسرحية. وهو موضوع لا زال المسرح والسينما يعودان إليه فى وقتنا الراهن.

لم تكن كوميدية "هينو" عن المخادع المخدوع هى التى أمدت المؤلفين اللاتينيين الجدد فى ألمانيا بالأنموذج الذى يحتذى، لقد تركت ذلك الدور لمسرحية فيلهلم جنافايوس (Wilhelm Gnaphaeus) بعنوان "أكولاستوس" Acolastus (= "غير المهذب" أو "عديم التربية") ١٥٢٩ وتدور حول موضوع الإبن المسرف. لقد اتبع المؤلف فى هذه المسرحية التقنية الكلاسيكية، وبذلك واءم بين الشكل الكلاسيكى والمضمون الإنجيلى وسيصبح ذلك معيار النجاح لمسرحيات الأجيال التالية[٧٧].

فريشلين أريستوفانيس العصر

كان نيكوديموس فريشلين Nikodemus Frischlin (١٥٤٧-١٥٩٠) من بين أساتذة المدارس المثابرين، الذين كرسوا حياتهم للعمل وأثروا عروضهم المسرحية القائمة على معارضة بلاوتوس وترنتيوس بموضوعات تدور حول مصير كل من يوسف وتوبياس وريبيكا. كان فريشلين أستاذاً قديراً سئ الحظ، وكان يقوم بتدريس الشعر والتاريخ فى توبينجن Tübingen، وإن كان رجلا ذا إهتمامات أوسع وقدرة مهيمنة. وطبقاً لما جاء فى نص النظام الأساسى لمدرسة سباير (Speyer) النحوية لعام ١٥٩٤ فإنه كانت تعرض سنوياً

(٧٧) Krailsheimer (ed.), op.cit., pp. 285 ff.

بالمدرسة مسرحيات فريشلين ومسرحيات للمؤلفين الكلاسيكيين، "على الرغم من أنه لا يتساوى مع القدماء، لكن فريشلين هو الذى إقترب منهم أكثر من أى شخص آخر فى ذلك العصر".

ولقد عرف فريشلين بين معاصريه على أنه أريستوفانيس ألمانيا الجديد. وذلك بسبب روحه الساخرة وميله للتهكم من جهة، ولأنه من جهة أخرى قد ترجم بالفعل خمساً من مسرحيات أريستوفانيس إلى اللغة اللاتينية. ولقد أتم فريشلين تأليف حوالى إثنتى عشر مسرحية ذات مستويات متفاوتة فى الموضوعات والتقنيات. ومن بين هذه المسرحيات "بريسكيانوس المجلود" (Priscianus vapulans) عام ١٥٧٩. وهى مسرحية هجائية ساخرة أريستوفانية الطابع، وتلقى الضوء على الأكاديميين الجشعين ذوى الجهالة. ثم تضع العلاج لهذه الأمراض المتجسدة فى أستاذ القواعد النحوية إبان العصور الوسطى وهو بريسكيانوس. يتمثل هذا العلاج فى تنقية وتصفية لاتينيته والوصول بها إلى المستوى الرائق اللائق. وفى عام ١٥٧٩ قدم مسرحية "هيلدبجارديس العظيمة" (Hildegardis magna)، وتدور حول امرأة تتهم بالزنا وتعذب طويلا ثم تثبت براءتها. أما مسرحية "الشبح" (Phasma) المعروضة عام ١٥٨٠ فتمجد لوثر وممثله المحلى دكتور برنز (Dr. Brenz) وتسلم كل من تسفينجلى (Zwingli) وكارلشتادت (Karlstadt) وكل مجلس الترينت (Trent) إلى الجحيم. فهذه المسرحية إذن تمثل إسهاماً من جانب المؤلف فى الجدل العقائدى الدائر من حوله. أما مسرحية ريبيكا (Rebecca) المعروضة عام ١٥٧٦ و "سوزانا" (Susanna) المعروضة عام ١٥٧٧ فتعالجان موضوعات إنجيلية تقليدية معروفة فى المسرح المدرسى. أما الكوميديا الألمانية "السيدة فيندلجارت" (Frau Wendelgart) المعروضة عام ١٥٧٩، فهى معالجة لموضوع يرجع أصله إلى القرن العاشر، فهو إذن موضوع ألمانى صرف. ولم يهمل فريشلين إهتمام الإنسانيين الألمان بتمجيد الوطن، ولذلك قدم قيصر وشيشرون فى "يوليوس المبعوث حيا من جديد" (Julius redivivus) المعروضة عام ١٥٨٥. وهما يظهران الإعجاب والإنبهار بالرشاقة الأدبية التى يظهرها إيوبانوس هيسوس (Eobanus Hessus) والشعراء اللاتينيون الجدد. ويعبر أيضاً هذان الأديبان

الخالدان عن إعجابهما بالتقنية والصنعة الفائقة والتطور الصناعى أو بكلمة واحدة التكنولوجيا العصرية المتمثلة فى إختراع البارود والآلة الطابعة على يد الألمان. ومع أن فريشلين لا يتخلى عن الإتجاه التقليدى فى المسرح الألمانى، وهو إنتقاد عدم الإعتدال (أى الإسراف) وسائر الرذائل التى ظهرت آنذاك فى المجتمع الألمانى، إلا أنه عندما يعقد مقارنة بينهم وبين جيرانهم الغربيين والجنوبيين المتمثلين فى تاجر من السافويارد (Savoyard) ومنظف المدافن من إيطاليا تأتى المقارنة لصالح الألمان بالطبع.

وهكذا فكما يقول شيرير (Scherer) فإن فريشلين أخذ على عاتقه عملاً ثلاثى الإتجاهات والأهداف. فهو بمسرحياته كان يهدف إلى إيجاد لاتينية نقية صافية ذات مستوى راق. كما أن مسرحياته دافعت أيضاً من أجل إرساء قواعد الإيمان السليم. وهى أيضاً تبرز الإعتقاد فى التفوق الألمانى. وكانت هذه الأهداف الثلاثة هى ما ميز نتاج القرن السادس عشر الألمانى فى الأدب بصفة عامة، وفى المسرح بصفة خاصة. ومع ذلك ينبغى ألا ننظر إلى فريشلين على أنه كان أخلاقياً أو دعائيا، فهو لا يوضع إلى جانب هوتين (Hutten)، وإنما يقترب من هينه (Heine) أكثر من أى أديب آخر معاصر له. إن العنصر السائد فى مسرحه هو الميل الأريستوفانى لإثارة الضحك والسخرية. ويبدو فريشلين فى أحسن حالاته عندما يمارس هوايته تلك فى راحة تامة ودون تصنع.

ومن الطبيعى إذن أن تكون تراجيدياته هى أضعف أعماله، فمسرحية "ديدو وفينوس" (Dido und Venus) لا تعدو أن تكون شكلاً حواريا للكتاب الأول والرابع من "إينيادة" فرجيليوس[٧٨]، مع أنه قسمها إلى فصول وزودها بكورس. وينطبق نفس الحكم على مسرحية "الهيلفيتيون الجرمان" (Helvetiogermani) أى "السويسريون الألمان"، التى حولت معطيات كتاب "عن الحرب الغالية" (De Bello Gallico) ليوليوس قيصر إلى شكل حوارى أيضا[٧٩]. وربما كان فريشلين يستهدف بهذين العملين أن يساعد طلابه على التذكر

(٧٨) راجع أحمد عتمان: الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص٢٤٤ ومايليه

(٧٩) المرجع السابق، ص٢٢٢-٢٣١

أو الإستذكار، أي أنها كانت مجرد تدريبات مدرسية. وفي كوميدياته لم يجعل فريشلين هدفه الرئيسي التعبير عن دروس وأفكار أخلاقية، ولم يول كل عنايتـه للجـانب الإيدولوجـي مثـل نقاء الزواج المسيحي وقدسيته أو فكرة التفوق الألماني. وإنما اتجه الجانب الأكبر من اهتمامه إلى الشخصيات الصغرى والحبكة الثانوية، وهي دائما حبكة بعيـدة عـن خـط سير الحـدث الدرامي الرئيسي. فالحبكة الثانوية عـن اسمـاعيل فـي "ربيكـا" لا علاقـة عضويـة لهـا بسـعي أليعـازر للحصـول علـى البطلـة. وكذلـك فـإن الحبكـة الثانويـة عـن ثراسـيماخوس (Thrasimachus) وثاسـنيلده (Thusnelda) المومـس لا علاقـة لهـا بحملـة قيصـر فـي مسرحية "الهلفيتيون الجرمان". وعلى أية حال فإنـه بـالرغم مـن عـدم إعتمـاد المؤلـف علـى ترنتيوس وبلاوتوس فإن شخصيات المتطفلين والمتبجحين والخـدم البذيئين تظهـر بكـثرة فـي مسرحياته. هذه الشخصيات الصغرى هـي التـي تنـال جـل اهتمـام المؤلـف وتحظـى ببراعتـه الدراميـة. فبفضلهـا لا يفضـل المهـارة الخطابيـة والفكاهـات واللعـب بالألفـاظ والمواقـف الكوميدية التقليدية، التـي تظهـر فـي الحبكـة الرئيسـية، استـطاعت كوميايـات فريشـلين أن تتفوق على كوميديات معاصريه(٨٠).

روللينـهاجن

وبالمقارنة مع فريشلين يعد جيورج روللينهاجن Georg Rollenhagen (١٥٤٢–١٦٠٩) متحذلقـا جـداً. وكـان يعمـل مديـراً لمدرسـة مجديبـورج (Magdeburg). ويمثـل مؤلفي المسرحية المدرسية الألمانية خير تمثيل، فيسود مسرحه الميل الـتربوي، وهـذه التعليميـة عنده بـارزة ولا يحـاول تخفيفهـا بوسـيلة مـن الوسـائل. يبـدو ذلـك مـن مسـرحياته الثـلاث "أبراهـام" (Abraham) المعروضـة عـام ١٥٦٩، و "توبيـاس" (Tobias) المعروضـة عـام ١٥٧٦، و "عن الرجـل الغنـي ولازاروس الفقـير" (spiel vom reichen Mann und vom armen Lazaro) المعروضة عام ١٥٩٠. ولكن روللينهاجن مثله مثل الكثيرين مـن

(٨٠) N. Frischlin, Julius redivivus ed. W. Janell. Berlin 1912.
Idem, Frau Wendelgart. ed. P. Rothweiler. Tübingen 1912.
Idem, Deutche Dichtungen, ed. D. F. Strauss, BIV 1857.

مؤلفى الدراما المدرسية ليس مبدعا بالدرجة الكافية، حتى إنه كان يدمج مشاهد معينة من مسرحياته السابقة – أو مسرحيات غيره – ويعيد عرضها فى مسرحية جديدة. ولكنه يبدو أكثر أمانة من غيره، لأنه يعترف فى المقدمة بهذه السرقة الشريفة (honestum furtum). وهكذا فإن مسرحيته "أبراهام" تدين بالكثير لمسرحية هيرونيموس تسيجلر بعنوان "تضحية اسحق" (Immolatio Isaaci) وعرضت عام ١٥٤٤. أما مسرحيته "توبياس" فتقوم على أساس من مسرحية توماس برونر Thomas Brunner المعروضة عام ١٥٦٩ وعنوانها (Historia von dem fromen und Gotts fürchtigen Tobia). أما مسرحيته "عن الرجل الغنى ولازاروس الفقير" فتأخذ عشرين مشهداً من تراجيدية يواخيم لونيمان Joachim Lonemann عن نفس الموضوع عام ١٥٦٤. ولو أن لونيمان نفسه كان قد استعاره من مسرحية جيورج ماكروبيديوس Georg Macropedius بعنوان "لازاروس الشحاذ" (Lazarus mendicus) التى عرضت عام ١٥٤١.

ولكن التغييرات التى أدخلها رولينهاجن على بنية المسرحيات التى اقتبس منها أدت فى الواقع إلى تعديل طابع هذه المسرحيات تعديلا كبيراً. وكانت أبرز سمات هذا التعديل هو التوسع فى حجم هذه النماذج، لكى تغطى الأدوار الجديدة التى أضافها والتى بلغت ٧٥ دوراً فى مسرحية "عن الرجل الغنى ولازاروس الفقير". إن مدرسة تضم ١٦٠٠ من الطلبة كالتى يشرف عليها رولينهاجن كانت تحتاج إلى مسرحيات تعرض بواسطة فرق كبيرة. فكانت مسرحية "ابراهام" تضم خمسين دوراً، وتلتها المسرحيات الأخرى بأدوار أكثر عددا. وتمشياً مع روح العصر الذى فضل الفرق الضخمة قدم رولينهاجن هذه العروض، ولكنه تميز أيضاً بقدرة فائقة على معالجة المشكلات الذهنية التى تضمنتها أعماله، دون أن ينجم عن ذلك أية فوضى على المسرح بسبب كثرة الممثلين. لقد ظهر ميل أهل العصر لما نسميه العرض المسرحى الباروكى، وأوضح مثل على ذلك موكب الجنازة الفخمة للبطل ديفيس Dives (بورفيريوس فى "عن الرجل الغنى ولازاروس الفقير"). ولكن إحتفالات الزواج فى "توبياس" برقصاتها وأغانيها وكذا الأغنام والحمير فى "ابراهام" يمكن أن تضاف كأمثلة أخرى.

ويمكن القول إن رسم الشخصيات فى مسرح رولليهاجن بصفة عامة لم يكن مقنعا. فلازاروس مثلا فى مسرحيته يتلذذ بتعذيب نفسه بصورة غير قابلة للتصديق، حتى إنه يشكر للمتاعب فضل توفير الفرصة لهذه اللذة الغريبة. وهو بذلك يقلل من فرص التعاطف معه من قبل الجمهور ويفقد سمة المأساوية. أما بورفيريوس وتوبياس فلا يزيدان عن كونهما نماذج تقليدية وشخصيات نمطية. ولكن الشخصيات الصغرى فقط فى مسرح رولليهاجن مثل الأرملة الفقيرة والجنود المتبجحون والدكاترة المتعالمون فى مسرحية "عن الرجل الغنى ولازاروس الفقير "هى الشخصيات الجذابة فعلا. ويمكن أن نضيف اليهم الخادمات المنهمكات فى القيل والقال، أو أسموديس (Asmodes) الودود، أو الشيطان الذى لا هم له سوى إفساد الزوجات وإفشال الزيجات، أو أونراث (Unrath) إله الفوضى والفساد المنزلى فى "توبياس". فكل تلك الشخصيات تتمتع بالإستقلالية والفردية والجاذبية.

ويشغل رولليهاجن نفسه بعض الشئ بتوفير التبرير المعقول لسلوك شخصياته. فهو مثلا ينقل الحلم الذى يتنبأ بمجئ توبياس عن أم سارة إلى سارة نفسها، وذلك لكى يجعل الزواج الذى يتم فجأة أمرا مقبولا. ومع ذلك لا يزال العنصر التربوى قويا مسيطرا، كما هو الحال فى مسرح مانويل وفالديس. إلا أننا فى نهاية القرن نجد التعليمية تستند إلى خلفية اجتماعية لاهوتية. حقا إن ابراهام ولازاروس عند رولليهاجن يمكن اعتبارهما تجسيدا للإيمان السليم والتقوى الكاملة، ولكننا لا ننسى وينبغى ألا ننسى أن رولليهاجن البروتستانتى هو أيضاً من أفراد البورجوازية الألمانية الشمالية ويؤمن بمبادئها القائمة على الإيمان الهادئ المعتدل فى الرب وعلى حياة المثابرة وكذا الوئام المنزلى والنية الطيبة تجاه من هم أقل منا حظاً(٨١).

---

(٨١) G. Rollenhagen, Froschmeuseler, ed. K. Goedeke, Hanover, 1872.
Idem: Spiel vom reichen Mann und vom armen Lazaro, ed. J. Bolte, NDL 270-73, 1929.
Idem: Spiel vom Tobias, ed. J. Bolte, NDL§ 285-7, 1930.

هينريش يوليوس فون برونشفيج

لن يكون استعراضنا للمسرح الألمانى إبان القرن السادس عشر كاملا إذا أغفلنا ذكر هذا الأمير المشهور ذى المواهب المتعددة الدوق هينريش يوليوس فون برونشفيج. Duke Heinrich Julius von Braunschweig Wolfenbüttel (١٥٦٤-١٦٠٣) فمع أن مسرحياته لم تمارس تأثيراً قويا مباشراً، إلا أنها تبشر بالتطورات القادمة فى المسرح. فإلى هينريش يوليوس يرجع الفضل فى تأسيس أول مسرح بلاط منتظم بألمانيا بنى يهدف عرض مسرحياته. وكان حماسه لهذا الفن قوياً كما أن رعايته هى التى سهلت للممثلين الإنجليز المتجولين أن يحققوا نجاحاً معقولاً وتأثيراً كبيراً فى نهاية المطاف، رغم أن مخزونهم كان من المسرح الإليزابيثى المبكر غير الناضج وقليل القيمة إلى حد ما.

بدأ هينريش يوليوس حياته المسرحية بإعداد النسخة الألمانية من مسرحية فريشلين "سوزانا" سالفة الذكر مطوراً مشاهد الفلاحين ومدخلاً استخدام اللهجة. فكان من أوائل الكتاب الألمان الذين فعلوا ذلك من أجل التأثير الكوميدى. وسرعان ماترك هينريش يوليوس المسرحية الإنجيلية متجها إلى ما يمكن أن نسميه المسرح الحديث والواقعى. ولكنه على أية حال ظل يعتبر مسرحياته ذات هدف أخلاقى ورسالة تعليمية إلى حد كبير، حتى إن العنوان التفصيلى لمأساته "عن العشيق وعشيقته" (Von einem Buler und Bulerin) عام ١٥٩٣ يقول "بالرغم من أن فسقهم كان خافيا وتوارت عربدتهم عن العيون بطبيعة الحال إلى حين إفتضح أمرها فى النهاية وعوقبت بطريقة مريعة على يد الإله. إنها مسرحية تقدم بعناية فائقة من أجل تعليم وتحذير كل فرد". كما أن مصائر الزانين والزانيات فى مسرحيات هينريش يوليوس له علاقة وثيقة بمحاولاته التشريعية فى هذا السبيل. فعنده زانية يختطفها الشيطان فى مسرحية "عن الزانية" (Von einer Ehebrecherin)، وأخرى تشنق نفسها يأسا فى "عن العشيق وعشيقته". وهذه التعليمية الأخلاقية السائدة فى مسرح هينريش يوليوس تجعل منه إبن القرن السادس عشر الذى تشبع بروحه. وهكذا نجده يستخدم الموضوعات التقليدية المستقاة والمنتقاة من موروث المسرحية الكرنفالية أو من

القصص التقليدية الشعبية الطريفة.

ومسرحية "عن امرأة كيف أخفت عهرها عن زوجها" (Von einem Weibe, wie dasselbe ihre Hurerey für ihren Ehemann verborgen) تأخذ موضوع الزوجة الزانية الخائنة والقادرة على أن تجد لنفسها مخرجا دائما من المواقف المحرجة، حتى إن الزوج فى النهاية يقابل العشيق فيخبره الأخير – مازحاً ودون أن يتعرف عليه – كيف أنه خدع!.

وإذا كان هينريش يوليوس هو ابن القرن السادس عشر الألمانى، إلا أنه يدين بالكثير للمسرح الجديد، الذى وفد على ألمانيا مع الممثلين الإنجليز. ولذلك نجده يفضل حبكة درامية تتطور بسرعة وتؤدى بواسطة فرقة مسرحية من السهل إدارتها، فهى لا تزيد عن أربع وعشرين فرداً. ويكتب هينريش يوليوس نثراً مسجوعاً فى محاولة منه لتقريب اللغة الألمانية من الشعر المرسل المستخدم فى المسرح الإنجليزى. وكان الممثلون الإنجليز قد طوروا فى شخصية البهلوان الذى يعلق على الأحداث ويشرحها لمن لا يفهمون الإنجليزية، فظهرت هذه الشخصية فى مسرح هينريش يوليوس تحت اسم جان بوسيت (Jan Bousset). ولقد استعار أيضاً من الممثلين الإنجليز واقعيتهم، بل إنه ذهب إلى ما وراءها. فهو يميل إلى تصوير عالم الطبقة الوسطى، وفى الغالب يعالج موضوعات كالقتل والزنا والزواج الذى يتحطم بسبب الإدمان فى الشراب. وفى مسرحيته المشهورة "عن الإبن المدلل والناكر للجميل" (Von einem ungeratenen Sohn) التى تضم من مناظر الدموية والرعب ماينافس مناظر "تيتوس اندرونيكوس" لشكسبير. ففى هذه المسرحية يقتل نيرون ابنه ويشرب من دمه المخلوط بالخمر ثم يشوى قلبه ويأكله، وكل ذلك يتم على خشبة المسرح !

ومع أن هينريش يوليوس كان هكذا منفتحا على التأثيرات الأجنبية، فإن أنجح مسرحياته "فينسنتيوس لاديسلاوس" (Vincentius Ladislaus) ١٥٩٤ تأخذ موضوعها من التراث القديم، لا من المسرح الإليزابيثى المستورد من إنجلترا. فهذه المسرحية الكوميدية ربما بتأثر من شخصية تالاندوس Talandus فى مسرحية فريشلين "هيلديجارديس"

(Hildegardis) – سالفة الذكر – تقدم لنا شخصية الجندى الجعجاع (Miles gloriosus) وتسمح له أن يتبختر طول الوقت على المسرح بهدف تسليتنا، وذلك قبل أن تفرغ هذه الإنتفاخة الكاذبة بسقوطه فى النهاية فى ماء بارد بدلاً من فراش الزوجية الذى كان يسعى إليه. هكذا يستغل هينريش يوليوس الحرية الجديدة التى توافرت باستخدام النثر، فينطلق معبراً بحشد غزير من الكلمات والعبارات عن الجعجعة التى تميز بطله وهو يعدد أمجاده. لقد استغل التناقض بين المظهر والجوهر أو "النفخة الكذابة" كمنبع للكوميديا كما هو واضح فى شخصية فينسنتيوس، التى ستصبح من الموضوعات المفضلة إبان القرن السابع عشر. كما أن هذه المسرحية تقدم مفهوماً جديداً للكوميديا يقوم على أساس أن الكوميديا تنبع أساساً من الشخصية لا من الموقف الهزلى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن العنصر الأخلاقى فى هذه المسرحية يحتل مركزاً ثانويا لأدركنا لماذا تعد هذه المسرحية علامة بارزة ونقطة تحول فاصلة فى الأدب المسرحى الألمانى[٨٢]

د- القرن السابع عشر

شهد عام ١٥٥٥ الإعتراف الرسمى بانقسام ألمانيا دينيا، مما إستتبع إنشقاقا سياسياً أكثر عنفاً وحدة. بل إن موجة العنف والتوتر إمتدت لتشمل أوروبا بأكملها. ثم جاءت حرب الثلاثين عاماً من ١٦١٨ إلى ١٦٤٨، فخربت مناطق شاسعة من ألمانيا تخريبا تاماً، وأهلكت نحو ثلث الشعب. ومع ذلك فقد شهد القرن السابع عشر مولد أدب ألمانى جديد ذى قيمة فنية عالية، بعد أن ظل الإنتاج الأدبى إبان القرن السادس عشر قاصراً على أدب شعبى بسيط، بجانب أدب الحركة الإنسانية اللاتينى، وأدب الجدل الدينى. ويتسم أدب القرن السابع عشر بأنه يقف فى قلب التوتر بين الحياة الدنيا والحياة الأخرى. فقد أدت فظائع الحرب إلى العودة إلى فكرة أن الدنيا مجرد معبر إلى الآخرة، وأن كل ما على الأرض مصيره الفناء والزوال فالدنيا دار مفر والآخرة دار مقر. ومع ذلك فقد ظل الناس متمسكين بالحياة، فلم يكن ممكناً أن يعودوا مرة ثانية إلى حياة العصور الوسطى. فصاروا

---

(٨٢) Heinrich Julius von Braunschweig, Schauspiele, ed. W.L. Holland, BIV, 1855. Idem: Selection, ed. W. Flemming, DLER, 1931.

يرون عظمة الإنسان فى صموده أمام التقلبات وقدرته على تشكيل حياته وفق المقتضيات الدنيوية المستحدثة. إلا أن التوتر بين النظرة الدنيوية والرؤية الدينية سيظل قائماً حتى القرن الثامن عشر.

وكانت بداية القرن السابع عشر فى الحقيقة – وهى فترة إنشقاق داخلى كما رأينا – فقيرة فى عالم الآداب والفنون، لأنه لا يمكن أن يزدهر شئ ذو قيمة فى فترات التفسخ. وضاعت سدى كل الجهود الحميدة التى قامت بها كل الجمعيات الأدبية، حيث كانت قد قامت على شاكلة "أكاديمية كروسكا" Accademia della Crusca. ثم ظهر مارتن أوبتز Martin Opitz (١٥٩٧–١٦٣٩) ونصح الشعراء البراعم بالعودة إلى الكلاسيكيات، وأن يحذوا حذو الفرنسيين والإيطاليين. ولقد انتهت كتاباته بتغير حاد فى النظرة إلى التراث القومى. إذ نشأ أدب أكاديمى مصقول، وإن كان غير جذاب بسبب إفتقاده لعنصر الحركة والحيوية. ولم تجد ترجمات مارتن أوبتز لتراجيديات سينيكا أى صدى، إذ كان ينقصها دفء العاطفة وحرارة الحماس الخلاق.

ولكننا على أية حال عندما نصل إلى منتصف القرن السابع عشر نستشعر التأثير الإيطالى، الذى وصل إلى ألمانيا وأنتج أسلوبا خطابيا – أو ريطوريقياً – تغلب عليه المبادئ الرواقية والعقلية الباروكية التى تولدت عنها التراجيديا الألمانية.

أندرياس جريفيوس

عاش أندرياس جريفيوس Andreas Gryphius مابين ١٦١٦ و ١٦٦٤، ويعد أعظم مؤلف درامى ظهر فى هذه الفترة، وتعتبر مسرحياته فاتحة عهد جديد فى تاريخ المسرح الألمانى. وتكشف هذه المسرحيات عن عمق داخلى يستحق البحث ويستدعى التأمل. وتقع مسرحيات جريفيوس عادة فى خمسة فصول متوازية تفصلها أغانى الجوقة. وتدور هذه المسرحيات حول التصادم الحتمى بين الرغبات الإمبراطورية أى الطغيانية، ومبادئ الزهد الرواقى. وتعد مسرحيات جريفيوس باكورة المسرح الألمانى الحقيقى وإن كانت مرهقة بالنسبة للقارئ المحدث بسبب غلوها فى التسامى بالتعبير اللغوى، وبسبب

كثرة الصفحات المفعمة بالحوار التلغرافى (أى العبارات القصيرة المحكمة التى تسرى مسرى الأمثال sententiae) وبالأوزان السكندرية المقفاة. كان جريفيوس هو أول مؤلف ألمانى درامى يعالج مادته بوعى فنى ملموس. ولقد بدأ إنتاجه المسرحى فى وقت كانت فيه كل طبقات المجتمع السفلى والعليا تنشد المتعة والتسلية. بعد أن وضعت الحروب الفتاكة أوزارها، ولكن المؤسف حقا أنه لم يكن هناك مسرح دائم يمكن أن يعرض عليه جريفيوس أعماله على الجمهور، ولذلك لم ينل سوى فرص قليلة للعرض على يد ممثلين من تلاميذ المدارس.

ومع أن جريفيوس كان بروتستانيا متحمسا، إلا أنه يدين بالكثير للنتاج المسرحى اليسوعى ولمسرحيات كورنى، التى شاهدها أثناء رحلاته إلى فرنسا فيما بين ١٦٤٤ و ١٦٤٦. وربما كان على علاقة وثيقة بالممثلين المتجولين، فهذا ماتوحى به بعض كوميدياته.

ولد جريفيوس فى سيليسيا (Silesia)، وترعرع تحت وطأة الحروب الأهلية. وتظهر مسرحياته الغنائية – التى ترجع فى أغلبها إلى سنى عمره المبكر – روحا تنتابها الهواجس والقلق، الذى يبلغ حد المرض والشعور بالذنب دوما. وتسود عمله فكرة أن الحياة الدنيا عبث لا جدوى منه. ولذلك نجده يتخذ لمسرحياته أبطالا مثل كاترين ملكة جيورجيا وشهيدة العقيدة والإخلاص، وشارل الأول ملك إنجلترا، وبابينيانوس (Papinianus) الناصح الأمين للإمبراطور الرومانى كراكلاّ. يعانى أبطال جريفيوس مر المعاناة، ولكنهم يتسمون بالصمود الصخرى ويتسلحون بالإيمان القوى. ويجتذب المؤلف إهتمامنا أيضاً لصالح شخصياته الأخرى المناهضة لتلك الشخصيات السابقة وأمثالها، فيصل فى رسمها إلى حد التعقيد الفنى المتقن فالإمبراطور باسانيوس (Bassanius) – أى كراكلاّ – يتمتع عند جريفيرس بشخصية ذات أبعاد تراجيدية قاتلة بالفعل. فبعد أن ذبح أخاه غير الشقيق فى سورة غضب يقع فى الحفرة التى حفرها، وتلتف حوله خيوط الفخ الذى نسجه للآخرين، إلى حد أنه يضطر إلى أن يصرح بإعدام ناصحه الأمين، وهو على يقين تام بأن ضميره لن يتركه يستريح قط. إن مسرحية "بابينيانوس" إذن مسرحية ذات حبكة جيدة تتمتع

بشخصيات مرسومة على نحو سليم، ومتناقضة ومتصارعة مع بعضها البعض. فنرى فيها الرقة والعاطفة والإستقامة وما هو نقيض ذلك من صفات. بقى أن نعرف أن هذه المسرحية عرضت عام ١٦٥٩.

أما أضعف مسرحيات جريفيوس فهي التى تحمل عنوان "كارولوس شتيواردوس أو صاحبة الجلالة القتيلة" Carolus Stuardus, oder die ermordete Majestät ونشرت عام ١٦٥٧. ومع أنها تثير إهتمامنا لأنها تعالج حادثة معاصرة من وجهة نظر إنسان يناصر الملكية، إلا أنها من الناحية الدرامية لا تستحق أن نقف عندها طويلا.

وكتب جريفيوس مسرحية الطبقة الوسطى، وكانت بعنوان "كاردينيو وسيلينده" (Cardenio und Celinde) عرضت عام ١٦٤٧. وبرغم ما بها من أشباح ورؤى وفظائع كنسية، إلا أن شخصياتها الآدمية تصل إلى حلول لرغباتها المتناقضة عن طريق إنكار الذات. .

لقد كتبت كل كوميديات جريفيوس نثراً، فيما عدا مشاهد بيراموس وثيسبى فى "بيتر سكوينتز" (Peter Squentz) المنشورة عام ١٦٦٣. أما أحسن كوميدياته فهى التى تحمل عنوان Horribilicribrifax والمنشورة عام ١٦٦٣ أيضاً والتى يسخر فيها من حماقات الفقر والفقراء، مثل التظاهر بالغنى وخداع النفس والإستغراق فى الذاتية والذى يعرى هذه العيوب بصراحة مؤلف يتمتع بقدرة هائلة على التهكم[٨٣].

دانيل كاسبر فون لوهينشتين

على يد دانيل كاسبر فون لوهينشتين Daniel Casper von Lohenstein الذى عاش مابين ١٦٣٥ و ١٦٨٣ وصلت الدراما الباروكية قمة تطورها، وكانت حياته هادئة معتدلة وكان هو نفسه رجلا عالما. وتظهر مسرحياته الثقافة العريضة، ولكنها مع ذلك تميل إلى اللون الميلودرامى الدموى ذى اللغة الطنانة البراقة. ومن الشكوك فيه أن تكون

---

(٨٣) John Prudhoe, The Theatre of Goethe and Schiller. Blackwell - Oxford 1973, pp. 3 ff.

مسرحياته قد عرضت على جمهور عريض، ومن المحتمل أن تكون قد عرضت على جمهور محدود في صالات مغلقة، بل ربما كانت تقرأ أو تنشد ولا تمثل. ولكن الإتجاه الجديد ونعني الميل نحو البساطة والواقعية قد ألقى بمسرحيات دانيل كاسبر فون لوهينشتين إلى ظل النسيان. ولقد تمتعت مسرحيته "كليوباترا" (Cleopatra) المنشورة عام ١٦٦١ (وأعيد طبعها ومراجعتها ١٦٨٠) بسمات درامية لا بأس بها[٨٤]. وكذا مسرحية "سوفونيسبي" (Sophonisbe) ١٦٦٦ ونشرت ١٦٨٠ وهو موضوع تم تناوله في المسرح الإيطالي كما رأينا. ولكن مسرحياته بصفة عامة عانت من اللغة الطنانة والتشبيهات المعقدة والإشارات المتعالمة والمتعسفة للأساطير. فلا غرو إذن أننا عندما نصل إلى نهاية القرن السابع عشر نلاحظ تحولا في الذوق ناحية الواقعية والبساطة.

كريستيان فايزيه

عاش كريستيان فايزيه Christian Weise مابين ١٦٤٢– ١٧٠٨ وكان مديراً لإحدى مدارس زيتاو Zittau. وفي نتاجه المسرحي تتضح الواقعية، إذ ألف عدداً من المسرحيات الطويلة جداً، والتي تحتاج لفرق مسرحية ضخمة، ولقد كتبت للطلبة، وفي هذه المسرحيات كانت كل الشخصيات، سواء التاريخية أو الإنجيلية، الخيالية أو الهزلية تتحدث في نثر عامي. وكانت مسرحية Bose Catharina (١٧٠٢) نسخه فجة ومعدة من "ترويض النمرة" لشكسبير. لقد كانت موضوعات فايزيه مأخوذة من مصادر عديدة ومتنوعة. واستغل شخصية الأحمق (Narr) ليقدم الدرس الأخلاقي. وفي مقابل شعر دانيل

---

(٨٤) قدمت الباحثة هبة الله محمد فتحي عباس رسالة ماجستير تتناول الشخصية "النموذج" في المسرحيين "كاتارينا من جورجيا – أو الصمود الممتحن" (١٦٥٧) لجريفيوس ومسرحية "كليوباترا" (١٦٨٠) للوهينشتين وخلصت إلى النتيجة أن مسرح الباروك في ألمانيا لم يقدم شخصيات متفردة لها تطورها الذاتي الخالص بل شخصيات نمطية تمثل الفضيلة والرذيلة وإن كان قد حدث تطور ما فيما بين جريفيوس ولوهينشتين. راجع:

Hebatallah Mohamed Fathy Abbas, Zur Frage der Exemplarizität dramatischer Figuren im barocken Trauerspiel. Magisterarbeit eingereicht an der Abteilung für Germanistik Philosophische Fakultät. Kairo Universität 1999.

كاسبر فون لوهينشتين – وأتباعه – الفياض والمنمق استخدم فايزيه أسلوبا نثريا جافا أراد به أن يعلم طلبته كيف يتحدثون بوضوح وبساطة(٨٥).

يوهانس فيلتين

وظهر الإتجاه نحو البساطة فى تزايد عدد المترجمات من المسرح الفرنسى الكلاسيكى وبلغ قمته فى مسرحيات جوتشيد إبان القرن الثامن عشر. ولكنه بدى لأول مرة فى مسرحيات فيلتين Johannes Velten الذى عاش مابين ١٦٤٠ وحوالى ١٦٩٢. لقد بذل جهداً فائقاً لرفع مستوى الممثلين فنياً وأدبيا واجتماعيا واقتصاديا، وأعرض عن الإرتجال وعمل على أن تكون المسرحية عملا فنياً متقناً، وأصر على أن تلعب المرأة دور النساء فى المسرحيات. ومع أن جهود فيلتين لم تكلل بالنجاح التام، إلا أن العقد الأخير من القرن السابع عشر شاهد المسرحية الفرنسية الكلاسيكية ممثلة على مسرح بلاط برونزفيك (Brunswick) وبالأسلوب الفرنسى. لقد كان فيلتين نفسه ممثلا ذا ثقافة واسعة. درس فى جامعات فيتينبرج (Wittenberg) وليبزج (Leipzig)، ولكنه ترك العلم من أجل المسرح. ويقال إن الذى جذبه إلى هذا الفن هو مشاركته فى عرض مسرحى طلابى لمسرحية كورنى "بوليوكيت". ثم ترجم فيلتين بعض مسرحيات موليير. وفى عام ١٦٨٦ قدم إعداداً لمسرحية "هاملت" بعنوان (Der bestrafte Brudermord). وفى عام ١٦٧٨ تزوج بنت أحد الممثلين وترأس فرقة التمثيل التى كان يعمل بها حتى مات ولقد استمرت هذه الفرقة فى الوجود والعمل حتى عام ١٧٧١(٨٦). المهم أنه من الآن فصاعداً سيتنازع الاتجاه الفرنسى والاتجاه [illegible]ليزى حول السيطرة على المسرح الألمانى.

---

(٨٥) John Prudhoe, op. cit., pp. 29, 106.

(٨٦) Ibidem, p. 6.

وأنظر: W. Benjamin, The Origins of German Tragic Drama. London 1977.

هـ - القرن الثامن عشر

تتسم الحياة الفكرية فى ألمانيا إبان النصف الأول من القرن الثامن عشر بظهور حركة التنوير (Aufklärung)، التى تقوم على أساس أن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذى أوتى القدرة العقلية، وأنه أيضاً الوحيد فى قدرته على معرفة الحقيقة، فهو يستطيع أن يدير شئونه دون ما حاجة إلى تعليم أو توجيه من السلطات التقليدية أو الأعراف الموروثة. ولقد كان أصحاب هذه الحركة يرفضون كل مالا يتفق مع العقل، ولاسيما المذاهب الدينية الجامدة والسلطات الحاكمة بغير وجه حق. ولذلك أيضاً لم يحفل أصحاب هذه الحركة بالماضى التاريخى كثيراً، بل انشغلوا عنه بتفاؤلهم بالنسبة للحاضر ونظرتهم المستقبلية. وكانت الطبقة البورجوازية (Bürgertum) تمثل حركة التنوير الألمانية، بعد أن صعد نجمها آنذاك. وهكذا تلقفت هذه الطبقة تعاليم التنوير واحتضنتها، وأدى الحماس نحو المعرفة الذاتية إلى تقديس مبالغ فيه للعقل، ولكن أدب حركة التنوير لم يسيطر على ألمانيا إلا فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، حيث نشأ إلى جانب المذهب الكاثوليكى، الذى هاجمته حركة التنوير هجوما شديداً، إتجاه دينى خاص هو إتجاه الورعين (Pietiemus)، الذى أرجع الإيمان إلى أساس واحد هو الإحساس الذاتى. فظهر أدب جديد تمثله مؤلفات الشاعر كلوبشتوك Klopstock (١٧٢٤-١٨٠٣) التى تعد رد فعل مضاد لأدب عصر التنوير. ثم جاءت كتابات هيردر Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) تضع الأساس النظرى لأدب جديد آخر. وهكذا يبدو النصف الثانى من القرن الثامن عشر وكأنه مرحلة إعداد للعصر التالى عصر الكلاسيكية التى ضمت مختلف الإتجاهات معا(٨٧).

يوهان كريستوف جوتشيد

إذا كان القرن السابع عشر قد شاهد ظهور الممثل المحترف الذى تدخل إرتجاله فى عمل المؤلف، فإن القرن الثامن عشر على النقيض من ذلك قد شاهد عودة المؤلف الدرامى

(٨٧) R.R. Heitner, German Tragedy in the Age of Enlightenment. Berkeley and Los Angèles 1963.

إلى التمسك بنفوذه. وشاهد هذا القرن أيضاً تقدماً ملموساً نحو تأسيس المسرح الألمانى على أسس ثابتة. لقد شكل المسرح جزءً فقط من البرنامج الضخم الذى تبناه كل من يوهان كريستوف جوتشيد Johann Christoph Gottsched (١٧٠٠-١٧٦٦) والفيلسوف فولف Pius Alexander Wolff، وغيرهما من رواد حركة التنوير الذين حاولوا أن يعلموا الجمهور الألمانى الكثير من المبادئ الجديدة. وفى العشرينيات كان جوتشيد قد إفتتح بعض الدوريات على الطراز الإنجليزى. وفى عام ١٧٣٠ أصدر كتاب "نقد الشعر" (Critische Dichtkunst)، وكان جوتشيد على حق حين زعم أنه رائد الآداب الألمانية. وبوصفه عقلانيا خالصاً كان لا يرى طريقا للخلاص سوى فى المنطق، وهو ما يرادف فى مفهومه الذوق العام (Commonsense). وكان أكثر ما يقلق جوتشيد هو قضية المسرحية الشعبية غير المصقولة والمرتجلة. كان المنظِّر الفرنسى بوالو بالنسبة له المنارة التى يهتدى بها، كما كان المسرح الفرنسى بأصوله الكلاسيكية المعروفة هو الأنموذج الذى يحتذى. وكان الممثلون الفرنسيون هم المفضلون فى البلاطات الألمانية، وفى برلين كان فولتير قد أحضر فرقة فرنسية لفردريك الأعظم، ولكن هؤلاء الممثلين الذين ذهبوا إلى ألمانيا كانوا قد إنعزلوا عن عاصمة الفنون باريس، وبالتالى فقد جهلوا الأسلوب الطبيعى الجديد فى التمثيل، والذى كان فولتير قد أسسه. وظل هؤلاء الممثلون الفرنسيون فى ألمانيا يتبعون الأسلوب الخطابى الذى يتناسب مع تمثيل مسرحيات كورنى.

ولقد كان المسرح الألمانى قبل جوتشيد فقيراً، وكان الجمهور يصاب بالذهول عندما يشاهد فخامة الأوبرا، فلقد أفسدت ذوقه العروض المسرحية الفجة. وفى غياب المسرحيات الألمانية الكافية فإن جوتشيد بمعونة زوجته حاول أن يسد الفراغ ويملأ الفجوة بأعمال أعدت على نمط الطراز الفرنسى، أو بترجمات أو ببعض المؤلفات المنظومة فى الشعر السكندرى المنثور والرصين. ومن حسن الحظ أن يكون جوتشيد على علاقة وثيقة بأحسن الفرق التمثيلية الموجودة فى عصره، وهى فرقة كارولين نويبر Caroline Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠) أو دى نويبرين Die Neuberin كما كانت تسمى عندئذ. لقد جاءت هذه الممثلة لتضع نظريات جوتشيد موضع التطبيق، فاستبدلت الهزليات القديمة بترجمات من

الكلاسيكيات الفرنسية قدر الإمكان. وكان جوتشيد قد أصبح أستاذا للشعر فى جامعة ليبزج عام ١٧٣٠. وبالرغم من أنه لا يتمتع بموهبة إبداعية كبيرة فى الأدب والنقد، إلا أنه استطاع أن يوفر لهذه الممثلة مخزونا طيباً من المسرحيات، نشر فيما بعد بعنوان "مجموعة أعمال المسرح الألمانى فيما بعد العصر الإغريقى القديم والرومانى" Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. وضمت هذه المجموعة أعمالا هى بمثابة إعداد لبعض المسرحيات الفرنسية تم على يده أو يد زوجته، بالإضافة إلى بعض المتحمسين الآخرين. كما ضمت المجموعة أيضاً بعض المسرحيات من تأليف جوتشيد وهى قليلة، وكانت أفضل المسرحيات فى هذه المجموعة هى كوميديات شليجل (J.E. Schlegel) الذى سيرد ذكره بالتفصيل بعد قليل.

ولقد بدأت علاقة التعاون بين جوتشيد وكارولين نويبر عام ١٧٢٧، عندما كانت الأخيرة مع فرقتها تقدم عروضاً أثناء معرض ليبزج. ثم توطدت العلاقة بزيارة الفرقة إلى ستراسبورج. عندما أتيحت للممثلة فرصة دراسة تجربة فرقة مسرحية فرنسية وطريقة عملها. ولقد تأثرت بأسلوبهم وصممت على منافستهم، فجاء تصميمها منسجما مع آراء جوتشيد. ومع ذلك فلم يكن عملاً سهلاً أن يتحول جمهور ليبزج التجارى إلى حد بعيد نحو تذوق مسرحية جادة. ويرجع نجاح فرقة كارولين نويبر فى ذلك إلى نفوذ جوتشيد من ناحية، وإلى إعجاب الناس فى ذلك الزمان بكل ما هو فرنسى من ناحية أخرى. ولكن السبب الرئيسى على أية حال هو حيوية وجاذبية هذه الممثلة. بيد أن التعاون لم يكن ليدوم طويلاً، لأن جوتشيد كان شديد التمسك بالتفاصيل، فى حين كانت كارولين نويبر امرأة مزاجية ذات تذوق رفيع للفن المسرحى وبحاجة ماسة للأموال. إنها لم تقدم على طرد هارلكين من فوق خشبة المسرح إرضاء لجوتشيد، وإنما للتخلص من منافس خطير وهو ممثل هذه الشخصية المشهور ميلر. ولقد كانت من الجرأة بحيث أنها رفضت ترجمة زوجة جوتشيد لإحدى مسرحيات فولتير لصالح ترجمة أخرى أقل صقلا وأكثر حيوية وصلاحية للعرض المسرحى. ولقد نشب خلاف بين كل من جوتشيد وكارولين نويبر حول الملابس فى

مسرحية "موت كاتو"[٨٨]. صفوة القول إن الصدام بينهما كان أمرا لا مفر منه، ولقد جاءت كارولين نويبر إلى ليبزج مرة أخرى عام ١٧٤١ ولاقت تشجيعاً على يد الشاب الناشئ ليسنج – الذى سنتحدث عنه بعد قليل – ولم يكن قد إكتسب بعد شهرة واسعة أو تأثيرا. وبمرور الزمن أفل نجم كارولين نويبر التى فى نهاية المطاف واءمت بين الفخامة الفرنسية والعاطفة الألمانية، ففتحت عصراً جديداً فى دنيا التمثيل بألمانيا.

ولقد وجد جوتشيد تعويضاً معقولا عن الخسارة التى أصابته بفقدان كارولين نويبر فى فرق هينريش كوخ (١٧٠٣–١٧٨٢) وعمل كلاهما من قبل فى فرقة الممثلة السابقة. ولكن عصر جوتشيد نفسه كان قد ولّى وأفلحت صلابة جوتشيد غير المحتملة فى أن يخسر حتى أتباعه فى ليبزج عام ١٧٤٠. أما أعداؤه فى زيورخ فقد كانوا يفضلون الشعر الإنجليزى ويناصرون المسرح الإنجليزى لا الفرنسى الذى وقف تحت لوائه جوتشيد.

ومن مسرحيات جوتشيد الناجحة "موت كاتو" Der sterbende Cato التى سبق أن أشرنا إليها وعرضت عام ١٧٣٢. وقام بدور البطولة فيها الممثل كوهاردت (Kohlhardt). هذا مع العلم بأن هذه المسرحية قد تعرضت لنقد شديد من معارضى جوتشيد السويسريين، إذ زعموا أنها خليط من مسرحية الكاتب والسياسى الانجليزى جوزيف أديسون J.Addison (١٦٧٢–١٧١٩) بعنوان "كاتو"[٨٩]. ومسرحية أخرى للشاعر الفرنسى يوستاش ديشانز (E. Deschamps) الذى عاش بين القرن الرابع عشر والخامس عشر عن نفس الموضوع. أما مسرحية جوتشيد التى تحمل عنوان "آجيس" (Agis)، والتى تبدو كئيبة عند قراءتها فإنها تكتسب أهمية خاصة بوصفها أول معالجة لمشكلة اجتماعية على المسرح الألمانى.

وفى عام ١٧٤٠ تقريبا توقف جوتشيد عن كونه عضواً مؤثراً فى حركة المسرح الألمانى، بل وفى الأدب بصفة عامة. ولكنه ظل يعمل دون كلل

---

(٨٨) هو كاتو الأوتيكى الفيلسوف الرواقى (٩٥–٤٦ ق.م).

(٨٩) وهى مسرحية تراجيدية كتبت عام ١٧١٣ على النمط الفرنسى الكلاسيكى.

حتى النهاية وجاء كتابه فيما بين ١٧٥٧ و ١٧٦٥ بعنوان: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dischtkunst. وهو عبارة عن بيليوجرافيا موثقة عن الدراما الألمانية من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر[٩٠].

يوهان إلياس شليجل

كان من أعظم تلاميذ جوتشيد موهبة شليجل Johann Elias Schlegel (١٧١٩-١٧٤٩) الذى بعناية شديدة قارن "يوليوس قيصر" لشكسبير (المترجمة حديثاً إلى الألمانية والتى أدانها جوتشيد كعمل هزيل) بعمل أندرياس جريفيوس الذى سبق أن تناولناه. ومع أن شليجل اعترف بكل الأخطاء فى مسرحية شكسبير، إلا أنه أعلن فى النهاية أنها الأفضل فيما يتعلق بفن رسم الشخصيات. لقد وقع جوتشيد شهادة وفاته الأدبية بإدانته "يوليوس قيصر" لشكسبير، ولكن الشاعر الإنجليزى لم يكن وحده فى الميدان الألمانى ليواجه المسرح الفرنسى الذى يمثله جوتشيد. فلقد كانت هناك "الكوميديا الباكية" Comedie Larmoyante و "الدراما الجادة" (Drame Serieuse) و"التراجيديا المنزلية"، وفيها جميعا كانت الطبقة الوسطى تؤكد نفسها بشدة وفيها أيضاً تنازل الشعر لغة المسرح للنثر.

ثم ظهر نجم جديد فى الأفق هو ليسنج، الذى كان عليه أن يطمس عمل وسيرة جوتشيد، وتسند إلى ليسنج عبارة يستشهد بها كثير من الدارسين، وفحواها أنه كان من الأفضل ألا يكون جوتشيد قد تدخل فى تاريخ المسرح الألمانى. وهذه العبارة لا تقبل الآن. لقد كان التصويب الذى أضافه جوتشيد ضروريا ومفيداً. فهو الذى أدخل فى مفهوم الجمهور الألمانى القدرة على تذوق الشكل الفنى. وإذا كان شليجل فيما بعد قد أثار أن المسرح ينبغى أن ينظر إليه كمؤسسة مدنية، فإن تقديره لفائدته الكبرى يمكن أن نرجعه إلى تأثير جوتشيد. ويمكن أن نتفهم كيف أن الأخير قد ترك بصماته على تاريخ المسرح الألمانى

(٩٠) F.J. Lamport, German Classical Drama. Theatre, Humanity and nation (1750-1870). Cambridge University Press 1992, pp. 8-13 & passim.

من حقيقة أن شليجل نفسه قد التصق فى مسرحياته بالنموذج الذى وضعه جوتشيد، أى المسرح الفرنسى الكلاسيكى.

إن كوميديات شليجل ممتعة، أما تراجيدياته فتكتسب أهمية خاصة من حقيقة أن أكثرها يقدم الجديد والقومى. مسرحية "هيرمان" Hermann (١٧٤٣) على سبيل المثال تتناول هيرمان وإنتصاره على كوينكتيليوس فاروس Publius Quinctilius Varus قائد الجيش الرومانى على صفاف الراين عام ٩م وصراعه الشاق ضد إنشقاق شعبه[٩١]. وضمت الكثير من أغانى الجوقة، ولكن تنقصها جيوية العمل الدرامى. ومع ذلك فإن معالجة الموضوع نفسه تدل على يقظة الوعى القومى. لقد إتخذ شليجل فى البداية أسلوبا محافظاً من حيث النظرة الجمالية، ولكنه مالبث أن تحرر وشق لنفسه طريقاً خاصاً به وساعده على ذلك تعيينه فى إحدى الوظائف فى كوبنهاجن حيث وجد جواً ثقافياً أكثر تحرراً. وكان تقييم شليجل الموضوعى للدراما وآراؤه فى العلاقة بين الطبقية والفن من التقدمية بحيث أنه يعد سابقاً لعصره فعلا[٩٢]. ولكن كان من المقدر أن تختفى شخصية شليجل بل وشخصية أستاذه ورائده جوتشيد نفسه عند ظهور ليسنج.

جوتهولد إفرائيم ليسنج

عاش ليسنج Gotthold Ephraim Lessing مابين ١٧٢٩و ١٧٨١ ويعتبر أعظم من يمثل حركة التنوير قبل كانط. ولقد شمل نشاطه ميدان المسرح والنظريات الأدبية

---

(٩١) كان أرمينيوس Arminius (= Hermann) قائد الشيروسكين Cherusci وهى سلالة جرمانية حول فيسر Weser الوسطى. كان من مواليد عام ١٨ ق.م. تقريبا حصل على الرعوية الرومانية وخدم فى القوات المساعدة ووصل إلى طبقة الفرسان. فى عام ٩ ميلادية استدرج القائد الرومانى فاروس إلى منطقة سالتوس تيوتوبورجينسيس Saltus Teutoburgiensis (بجوار ديتمولد Detmold) وفقد الجيش الرومانى قوة فاروس بأكملها وهى عبارة عن ثلاثة فرق. وفى عام ١٥م درب أرمينيوس سيجيستيس Segestes المدافع عن القضية الرومانية والذى كان أرمينيوس قد تزوج إبنته ثاسنيلده Thusnelda التى وقعت فى الأسر أى فى أيدى الرومان. وقتل أرمينيوس غيلة على يد أحد أقاربه وأشاد به المؤرخ الرومانى الأشهر تاكيتوس وقال عنه "liberator haud dubie Germaniae" (Ann. II. 88)

(٩٢) Lamport, op. cit. pp. 82, 85, 1225-226, 13, 88.

وكذلك النقد الدينى. وأمضى سنى عمره فى شمال ألمانيا متقلبا بين وظائف مختلفة، فكان محررا وأمينا خاصا ومدير مسرح وأمين مكتبة، ولكنه كان أولا وقبل كل شئ آخر أديباً خالصاً وحراً، يقدس الكلمة والقلم كل التقديس. لقد قدم ليسنج للأدب الألمانى مسرحيات عظيمة الأهمية، كما قدم أعمالا فى النقد الأدبى ذات قيمة كبيرة لا من ناحية تاريخ الأدب فحسب، بل ومن ناحية تاريخ الفكر أيضاً. وغالبا ماكانت أعماله فى النقد الأدبى وليدة ساعتها منصبة على عمل أو حدث عاصره، وغالبا ماكان ينتهى فيها إلى آراء ذات أهمية جوهرية. كان ليسنج إذن ذا عقلية تسعى دون كلل أو ملل وراء الحقيقة، دون أن يتورط فى عقلانية جامدة أو ضحلة. ولقد إنصرف عن الإهتمام بتكوين نظرية فلسفية كبيرة ، وركز تفكيره على السلوك الأخلاقى الكريم وكان يمثل بشخصه الرجل المكافح، الجرئ المخلص الذى يحارب الأحكام المسبقة والإتجاهات الدينية البالية. وتعتبر مؤلفاته نماذج رائعة للنقد البناء، لأنه كان فى كل مناقشاته الفكرية كلفا بالتوصل إلى نتائج خاصة. وكان فى معالجته للمسائل الدينية يتحرى البعد عن الحلول السطحية، ويؤثر التعمق ما استطاع إلى ذلك سبيلا. ولقد كان ليسنج رجلاً حراً مستقلاً، لايستطيع حزب مهما كان شأنه أن يضمه تحت جناحه أو يطويه تحت نفوذه.

تعلم ليسنج فى جامعة ليبزج وكان دراماتورج المسرح القومى فى هامبورج (١٧٦٥-١٧٦٩) وفى عام ١٧٧٠ أصبح مدير مكتبة دوق برونزفيك **(Brunswick)** وفولفينبيتل **Wolfenbüttel** حيث مات. وكان أول ناقد ألمانى أقدم على تحرير المسرح من التقاليد الضيقة للمسرحية الفرنسية الكلاسيكية. فكان ليسنج بذلك هو الذى مهد للحركة الرومانتيكية، إذ حطم قيود الكلاسيكية ووضع للدراما هدفاً سامياً هو الحرية المثالية الليبرالية. ومع أنه ليس مؤلفاً دراميا من الدرجة الأولى، ولكنه يعد من الشخصيات الهامة فى التاريخ المسرحى، بسبب نشاطه الثقافى والمثل الذى أعطاه لمن هم أكثر منه تمتعا بالعبقرية الخلاقة والملكة الإبداعية.

لقد كان المسرح الذى عرفه هذا الفتى ابن القسيس أيام تعليمه فى ليبزج هو بقايا المسرح الفرنسى المضمحل، والذى لم يعد سوى تمرين جامد بلا حياة فى الإلقاء الحماسى.

وكان ديكتاتور الآداب الألمانية جوتشيد قد وضع حلا وحيداً لأزمة المسرح الألماني، وهو استيراد المسرحيات الفرنسية المأساوية مثل "ريجولوس" (Regulus) لبرادون[٩٣] Jacques Pradon (١٦٤٤-١٦٩٨)، وكذا إعداد مسرحيات فرنسية أخرى. وكانت مناوشات ليسنج مع أصحاب هذا الإتجاه خفيفة ومتفرقة ، ولم ترق بعد إلى أن تنصبه "ناقد ومصلح المسرح" كما سيحدث فيما بعد.

كان ليسنج نفسه يأمل في أن يكون كاتباً مسرحياً وممثلا مثل موليير. فتدرب على يد أحد الممثلين المحترفين وحقق تقدما سريعا. وفي عام ١٧٤٨ نجحت أولى مسرحياته "العالم الصغير"، وهي عن الدارس المتعالم، وبها ينافس ليسنج نموذجه الفرنسي. لقد إنحدر ليسنج إذن من أسرة عريقة في البروتستانتية، ولكنه ترك اللاهوت من أجل الأدب، وكان يأمل أن يكون ممثلاً وكاتبا أي رجل مسرح. فعاش زمنا طويلا وراء الكواليس في مسرح كارولين نويبر، حيث عزضت أولى كوميدياته التي كتبت على النمط الفرنسي الكلاسيكي – كما أسلفنا – ولكنها تبشر بالتغيير والتجديد. وترجم ليسنج أعمالا كثيرة فرنسية وإنجليزية عن التمثيل والدراما بما في ذلك مقال درايدان "مقال عن الشعر المسرحي" ("Essay of Dramatic Poesy"). وكتب ستة أعمال مسرحية أخرى لكنها لم تكن موفقة.

فلما بلغ السادسة والعشرين من عمره في عام ١٧٥٥ كتب ليسنج مسرحية "الآنسة سارة سامبسون" (Miss Sara Sampson)، ويلاحظ فيها تأثير ريتشاردسون John Richardson (١٦٩٢-١٧٦١). ولقد عانت هذه المسرحية من بعض العيوب الدرامية، إلا أنها تفوقت على التراجيديا البورجوازية في فرنسا، والتي كان يمثلها الفرنسي ديديرو Denis Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) والإنجليزي ليللو George Lillo (١٦٩٣-١٧٣٩). وهذه التراجيدية التي إتخذت لنفسها بطلة من الطبقة الوسطى هي أول مسرحية ألمانية تؤخذ من الحياة الفعلية وتكتب في حوار طبيعي. ولقد أخرجها في برلين

---

(٩٣) هو منافس راسين القوي وكانت مسرحيته "فيدر" Phèdre (١٦٧٧) قد لاقت قبولاً وتأييداً على حساب مسرحية راسين بنفس العنوان والتي سنتحدث عنها بالتفصيل في الباب الثاني: الفصل الثاني.

أكيرمان Ackerman وتحكى قصة فتاة فاضلة تدعى سارة، فرت مع عشيقها الفاجر، وطال إنتظارها لتنفيذ وعده لها بالزواج وخاب أملها. لاحقها والدها فى إحدى الحانات، فاكتشف أن عشيق إبنته قد عاد إلى عشيقته الأولى وهى امرأة من نوع آخر، أى مشاكسة وسليطة وتحاول بشتى الطرق أن تعيد الأيام الخوالى مع حبيب سارة. يوحى هذا العشيق الفاسق إلى تلك المرأة أن تزور حبيبته سارة فتدس لها السم وتموت. وفجأة يستيقظ ضمير المحب ويقتل نفسه فوق جثمان سارة على مرأى من الأب الحزين. وتعد هذه المسرحية حجر الزاوية فى نتاج ليسنج المسرحى، ولقد استدرت الكثير من الدموع.

ثم أخذ النقد الأدبى ليسنج بعض الوقت وشغله عن التأليف الدرامى. وكتب "رسائل أدبية" فيما بين ١٧٥٩–١٧٦٥ -Briefe die neueste Litteratur- betreffend.

وفى هذا الكتاب يضع ليسنج قواعد جديدة للنقد الأدبى، وفيه أيضاً أعلن أن شكسبير – الذى ضرب عرض الحائط بقواعد أرسطو – بالأساس أقرب إلى الكلاسيكية من كورنى، على الرغم من الشكل الكلاسيكى المتزمت الذى تبناه الأخير[٩٤]. وفى عام ١٧٦٦ نشر دراسته "لاؤوكون" Laokon, oder die Grenzen der Malerei und der Dichtkunst. ولاؤوكون فى الأساطير الإغريقية هو الكاهن الطروادى للإله أبوللو. وحدث أنه بينما كان يقدم القرابين لبوسيدون رأى ثعبانين يخرجان من البحر ليهاجما أبناءه، فإندفع للدفاع عنهم، ولكن الثعبانين إلتفا حوله وسحقاه. وقيل إن هذه النهاية المفزعة جاءته عقابا على تهوره وطيشه، لأنه حاول أن يثنى الطرواديين عن السماح للحصان بدخول طرواده، وهو الحصان الخشبى الذى خبأ الإغريق بداخله الجنود المدججين بالسلاح

---

(٩٤) نعالج هذه النقطة بالتفصيل فى الباب الثانى من الكتاب الذى بين أيدينا. وراجع:

أحمد عتمان: قناع البريختية والشيوعية. دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهنى البريختى والتطهير الأرسطى، بريخت بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى، أبجيتوس. القاهرة ١٩٩٢ ص ٧٣–١١٢ وفى أماكن أخرى متفرقة.

نفس المؤلف: كليوباترا و أنطونيوس، ص ٢٢٠–٢٤٧.

وأدخلوه بالحيلة إلى المدينة لكي يستولوا عليها فيما يعرف بحيلة "حصان طروادة". ولقد إستمد ليسنج اسم دراسته من مجموعة تماثيل للاكؤون تم إكتشافها في حفريات أجريت إبان القرن السادس عشر. وقد إستخدم ليسنج هذه التماثيل ومقولة هوراتيوس(٩٥): "الشعر يشبه الرسم" ut pictura poesis" كمدخل لموضوعه. ويحاول أن يضع يديه على الفروق بين النحت والشعر، مستخدما أيضاً وصف فرجيليوس لأحداث هذه الأسطورة. والجدير بالذكر أن ليسنج ترك هذا الكتاب ناقصاً ولم يتمه قط، فلم يصل إلينا سليما إلا الجزء الأول وهو الذى يعالج الفروق بين الفن التشكيلي والشعر. وكان من المفروض أن تعالج بقية الكتاب موضوع التمثيل كفن يجمع بينهما، أي بين الرسم والشعر.

وبعد ظهور "لاؤوكون" عام ١٧٦٧ قدم ليسنج للمسرح الألماني أفضل كوميدياته وهي "مينا فون بارنهلم" (Minna von Barnhelm). وهي كوميدية تثير الضحك بتهكمها لا بفكاهاتها، وفيها نجد الطبقة الوسطى توحي بالحب والإحترام. كانت هذه المسرحية أقل تشبعاً بالروح الكوميدية من أخف مسرحيات موليير ظلا، ولكنها كانت أقل حظاً من رصانة روائع الشاعر الفرنسي الكوميدي. إنها تقدم بطلة متحمسة تلاحق حبيبها الذى فقد مركزه وثروته مما تسبب في فقدانه لزمام المبادرة. ولأول مرة في المسرح الألماني تكتسب الشخصيات بالفعل أبعاداً ثلاثة، وتجري في عروقها دماء ألمانية حقيقية. ولهذه المسرحية أهمية خاصة، لأن موضوعها جاء نتاجاً لحرب السبع سنوات. وكتبت هذه الكوميدية نثراً وفيها تسمع البطلة أن خطيبها وحبيبها تيللهايم (Tellheim) يزمع أن يتركها، ولما كانت تعرف أنه معدم فإنها تلاحقه وعندما تعثر عليه تجده لا يزال عنيداً. وتلجأ معه إلى حيل كثيرة عبثا، ولكن فردريك الأكبر يتدخل وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة. ويستمر الحدث كما في "سارة سامبسون "يوما واحدا وفي حجرات مختلفة في

(٩٥) يقول هوراتيوس: "pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas" "لقد كان للشعراء وللرسامين دواماً حق متساو في حرية الابتكار".

Horatius, Ars Poetica, 9-10.

راجع هوراس: فن الشعر. ترجمة د. لويس عوض. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، ص ١٠٨-١٠٩.

حانة مـن الحانـات، ولا غـرو فـى ذلـك لأن ليسـنج الـذى إنتقـد تقـاليد المسـرح الفرنسـى الكلاسيكى ولا سيما كورنى، لم ينصح بإتباع شكسبير على خط مستقيم، ولـو أنـه يعـترف له بالبراعة والصدق وإتقان فن رسم الشخصيات والحاسة الدرامية التى لا تخطئ.

وبين أبريل عام ١٧٦٧ ونوفمبر ١٧٦٨ كتب ليسنج مقـالات نقدية لأول مسـرح قومى ألمانى يؤسس فى هامبورج، وكان عنوانها "الفن الدرامى فى هـامبورج أو دراماتورج هـامبورج" (Hamburgische Dramaturgie). وفيـه يؤكـد ليسـنج أن نظريـة أرسـطو لاتـزال صالحـة، شريطة أن تلقى التفسير السـليم. وفى مناقشته لموضـوع التطهير هدفاً للتراجيديا، يصر ليسنج على أن الخوف والشفقة المرتبطين إرتباطاً وثيقاً يحس بهما المشـاهد، كما لو كان هـو نفسـه مكـان البطـل. لقـد فتـح ليسـنج بهـذا الكتـاب عصـراً جديـداً فى الدراسات النقدية، وبذلك العمل أصبح ثانى إثنين فـى عـالم النقـد مـع أرسـطو. ولم يقتصر عمله على تحطيم المدرسة الفرنسية فى ألمانيا، بل وضع أسـاس الرومانتيكيـة، وذلـك بالثنـاء الذى خلعه على شكسـبير سـيد المؤلفـين الدراميـين، وكذلـك بإصراره علـى حـق الكـاتب الدرامـى فـى الإبـداع والخلـق دون التقيـد بـرداء الوحـدات الثـلاث الضيـق. وقـال قولتـه المشهورة "إن الخطأ الوحيد الذى لا يغتفر للشاعر التراجيدى هو أن يتركنا بـاردين، أمـا إذا شد إنتباهنا وإستولى على مشاعرنا فله أن يصنع بنا ما يشاء بأقل القواعد الميكانيكية"[٩٦].

وجدير بالذكر أن دخول ليسنج فى التراجيديا جاء مـن بـاب الطبقـة الوسـطى. لقـد حـاول ليسـنج أن يخلـص المسـرح الألمـانى مـن تقـاليده الباليـة، ويسـتبدل بهـا الشـكل الشكسبيرى الخـارجى وكـذا جوهـره وقوامـه الداخلـى. وهـو يصـر علـى الربـط العضـوى والمنطقى بين كل منظر والذى يليه من منـاظر، حتى أن مسـرحية "إيميليـا جـالوتى" - التى سنتحدث عنها - قد فازت من أحد النقاد الرومـانتيكيين بعبـارة طريفـة تقـول "إنهـا تمريـن رائع فى علم الجبر المسرحى".

وبعد ذلك واجه ليسنج صعوبات حياتيه جمة وإحباطات فنية أيضاً، إذ تصادف فشـل

---

(٩٦) راجع مناقشة هذه النقطة فى: أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ٢٢٠-٢٤٧.

تجربة مسرح هامبورج مع موت زوجته وهى تضع مولودها الأول بعد عام واحد من زواجهما. وفى عام ١٧٧٢ كتب ليسنج مسرحية "إيميليا جالوتى" (Emilia Galotti)، فزرع فيها كمية ضخمة من العنف. لقد إختفت فيها الرقة العاطفية، وجاء التركيز على الإختلاف فى وجهة النظر بين السيد المتحرر والرجل العادى. تقوم هذه التراجيدية على قصة رومانية قديمة وقعت قبيل ٤٤٩ ق.م. إذ كانت للوكيوس فرجينيوس L.Virginius قائد سرية رومانية Centurion إبنة غاية فى العذوبة والرقة والجمال وتدعى فرجينيا Virginia. خطبت الفتاة لأحد الشبان ولكن جمالها الساحر أشار شهوة قائد رومانى آخر أعلى رتبة من أبيها وهو أبيوس كلاوديوس Appius Claudius الذى دبر حيلة ما واستولى على الفتاة. ولما فقد الأب كل أمل فى إنقاذ إبنته من هذا الخطر الداهم استأذن كلاوديوس فى الدخول إلى هذه الفتاة والتأكد من أنها ابنته فلما دخل إليها إختطف سكيناً من أحد الحراس وطعن به صدر إبنته صارخاً: لا سبيل آخر ياابنتى أمامى لتحريرك! وجرى نحو أسوار المدينة والمعسكر الرومانى فثار الجميع وجردوا أبيوس كلاوديوس وأقرانه من سلطاتهم العسكرية وجدير بالذكر أن لوكيوس فرجينيوس انتخب عام ٤٤٩ ق.م. أول نقيب للعامة tribunus فى روما.

فإيميليا فى مسرحية ليسنج هى فتاة صغيرة تغتصب على يد أمير منحل فى طريقها إلى حفلة زفافها، فيقتلها أبوها بناء على طلب منها إنقاذا لشرفها. لقد أخذ ليسنج القصة الكلاسيكية لفرجينيا العذراء الرومانية، التى قتلها أبوها عندما رأى أن عذريتها وعفتها معرضتين لعدوان الطاغية. ولكن فرجينيا تحولت فى المسرحية إلى إيميليا بنت الطبقة الوسطى، وأصبح الطاغية الرومانى أميرا إيطاليا فاسدا ومدللا. ولقد جعل ليسنج إيميليا تميل لسحر وجاذبية الأمير الجميل بالفعل، وإن كان فى نفس الوقت فاسداً. ولكنها عندما أدركت أنه أصبح من المحال أن تفوز بحبه وعندما فشل خطيبها وتم إغتصابها طلبت هى نفسها من والدها أن يقتلها. وهكذا تجئ هذه التراجيدية البورجوازية دراما حديثة بالفعل. وإذا كانت إيميليا قد إختارت أن تموت هرباً من ضعفها الشخصى، وإذا كان الأمير المنحل قد عوقب عقاباً بسيطاً، فإننا مع ذلك نرى فى ليسنج ناقداً جريئاً لمجتمع عصره، وإن لم يكن

ثوريا. بل إن بعض شخصياته مثل الأب المستقيم الصارم والأم الرؤوم اللبقة والإبنة الفاضلة، والنبيل الذى يغوى النساء ويفسدهن، والعشيقة المهجورة، كل هذه الشخصيات لازالت فى الواقع نموذجا لتراجيديات كثيرة إلى يومنا هذا.

وكانت آخر مسرحية لليسنج هى "ناتان الحكيم" (Nathan der Weise) عام ١٧٧٩، وهى أول صوت يحمل رسالة الإنسانية فى تلك الفترة وصدرت بلغة الشعر المنثور. إنها مسرحية دينية فلسفية تدين التعصب وتدعو للتسامح، ولم تعرض أثناء حياة ليسنج وإنما بعد موته بعامين. ولم تلق نجاحاً كبيراً إلا عندما أنتجها جوته فى مسرح فايمار Weimar عام ١٨٠١. وترجمت إلى عدة لغات وعرضت فى ألمانيا عدة مرات، فيما عدا الفترات التى سادت فيها الدكتاتورية. ومن المرجح أن ليسنج استوحى شخصية ناتان من صديقه اليهودى مندلسون Moses Mendelssohn. وهى مسرحية تعبر عن إيمان ليسنج العميق بعمل الخير، الذى لا يحدده دين بعينه. وتدور أحداث المسرحية فى الشرق وفى زمن الحروب الصليبية وتضم شخصيات من مختلف الأديان يجمعهم الشيخ المعلم والمفكر ناتان على الإيمان بالإنسانية كلها. ويتركز مضمون المسرحية فى أمثولة الخاتم التى سردها ناتان على سلطان المسلمين صلاح الدين عندما سأله عن أى الأديان هو الدين الصحيح. وترمز الخواتم الثلاثة التى لم يعد من الممكن التعرف على الخاتم الصحيح الأصلى بينها إلى الأديان المختلفة، التى تتمسك كلها بأنها صحيحة. أما حل المشكلة فهو تحويل التشاحن بين الأديان إلى تنافس بين الناس على الأخلاق، أو الممارسة الفعلية للإنسانية. والإنسانية هنا تعنى الحب الخالص المجرد من كل ضغينة والحلم والتسامح عن طيب خاطر وفعل الخير[٩٧].

---

(٩٧) عن ليسنج وعصره راجع:

Lamport, Lessing and the Drama. Oxford 1981.

B.Bennett, Modern Drama and German Classicism: Renaissance from Lessing to Brecht. Ithaca and London 1979.

R.R. Heitner, German Tragedy in the Age of Elightenment. Berkeley and Los Angeles 1963.

J.G. Robertson, Lessing's Dramatic Theory. Cambridge 1939 (reprint, New York 1965).

P. Pütz, Die Leistung der Form, Lessings Dramen. Frankfurt 1986.

D. Diederichsen- B. Rudin (eds.), Lessing im Spiegel dur Theaterkritik 1945-1979. Berlin 1980.

وإذا تأملنا الجو العام المحيط بعصر ليسنج سنجد أن كونراد إكهوف Konrad Ekhof (١٧٢٠-١٧٧٨) قد نجح فى التغلب على الميل الخطابى فى التمثيل الوارد من فرنسا. وحتى عام ١٧٦٧ كان قد تمكن من إتقان الأسلوب الطبيعى فى الأداء، مما أثلج صدر ليسنج. ولقد نال إكهوف شرف تأسيس أول أكاديمية للتمثيل فى ألمانيا عام ١٧٥٣، وتضمن برنامج الأكاديمية المحاضرات والمناقشات وتحليل المسرحيات المعروضة. وقبل موته كان إكهوف مشغولا بتوفير الحياة الكريمة والمكافآت والتأمينات للممثلين. ويمكن أن نتفهم دور إكهوف فى تاريخ التمثيل من حقيقة أنه فى عام ١٦٩٢ رفض أحد القساوسة أن يقوم بمراسم الدفن لفيلتين Velten. لأنه كان ممثلا كوميديا فى حين أن جنازة إكهوف نفسه كانت بمثابة جنازة قومية تقريبا.

ويستحق كونراد آكرمان Konrad Ackerman (١٧١٢-١٧٧١) أن يحتل مكانا فى تاريخ المسرح الألمانى، لأنه كان أول من حاول أن يقيم مسرحا قوميا فى ألمانيا، أى مسرحا بعيداً عن قيود الملكية الخاصة التى تضع الكسب المادى هدفا لها. أو بعبارة أخرى أراد مسرحاً يضع كل همه فى أن يقدم عروضا ممتازة ذات مستوى رفيع. عام ١٧٦٥ استقر آكرمان فى هامبورج، التى بدأت بسرعة تحتل مكانة ليبزج فى النشاط الأدبى والإهتمام بالأدب الإنجليزى بصفة خاصة، أى أصبحت العاصمة الثقافية لألمانيا. وحاول آكرمان أن يؤسس بيتا مسرحيا دائما، ولكن طموحاته كلها لم تتحقق، لأنه لم يكن رجل أعمال ناجحاً، ولأنه واجه ظروفا قاسية لا يمكن التغلب عليها بسهولة. حتى إن ليسنج نفسه فى آخر مقال له بتاريخ إبريل ١٧٦٨ سخر من سذاجة فكرة تأسيس مسرح قومى بألمانيا، وتساءل كيف نعطى الألمان مسرحا قوميا وهم ليسوا بأمة بعد!؟ على أية حال فإن الفكرة لم تمت وحققت نجاحا ما فى مدن أخرى.

وفى جوتا Gotha تلقى الممثل الكبير فيلهلم إيفلاند Wilhelm Iffland (١٧٥٩-١٨١٤) أول تدريب مسرحى له. فهناك تجمع عدد كبير من الكتاب والموسيقيين والخبراء فى بلاط دوق لودفيج إرنست Duke Ludwig Ernst، وهو رجل ذواقة وراعية للفنون. وطور المؤلف والممثل المسرحى يوهان كريستيان برانديس Johann Christian

Brandes (١٧٣٥-١٧٩٩) العنصر الغنائى الذى كان قـد أدخلـه الشـاعر كلوبشـتوك. وإكتسب دفعة جديدة بتأثير "بيجامليون" للشاعر الفرنسى والفيلسوف جـان جـاك روسـو. وإخترع برانديس المونودراما Monodrama فخلق أدوارا مؤثرة لزوجته الممثلة.

ويحتـل فريدريـك لودفيـج شـرويدر Friedrich Ludwig Schröder (١٧٤٤-١٨١٦) مكانة مهمة فى تاريخ المسرح الألمانى كأول ممثل دعم مكانة شكسـبير فـى ألمانيـا. وكان أول ممثل إستطاع أن يؤدى بجدارة ظاهرة أدوار الملـك لـير وفولسـتاف ويـاجو. كـان شرويدر قد شاهد عرضاً لمسرحية "هاملت" الشكسبيرية فـى النمسـا وأخـذ علـى عاتقـه أن يقدمهـا لجمهـور هـامبورج المذهـول عـام ١٧٧٦ بعـد أن أدخـل تعديـلات علـى أحــداث المسرحية، بحيث أن هاملت بقى حيا بعد نهاية المسرحية، كما حدث لكورديليـا فـى نسـخة ظهرت فيما بعد من "الملك لير".

من العاصفة والاندفاع إلى الكلاسيكية والرومانتيكية

بدأت حركة مضادة لحركة التنوير تظهر فى ألمانيـا حـول عـام ١٧٧٠. وكـان رائـد الحركة الجديدة هـو هـيردر Johann Gottfried Herder (١٧٤٤-١٨٠٣) صـاحب أكبر تأثير على جوته فى فترته المبكرة. وهو فيلسوف وناقد له أعمـال فـى الأغنيـة الشـعبية والمسائل اللغوية ونقد شكسبير وفلسـفة التـاريخ. وتعـد كتاباتـه همـزة الوصـل بـين حركـة التنوير والرومانيكية. عبر عن رأيه فى ضرورة وجود مفهوم جديد لـلأدب والحيـاة، مفهـوم يقوم على أساس أن الإحساس والعاطفة أعلى قيمة من المنطق والعقل، بل وأن كل ما يبتعـد عن العقل جدير بالتمييز والتقدير. وهكـذا أصبـح الأدب أدب أصالـة وفرديـة، لا يعـترف بالقواعد الجامدة، ولا يحس بحاجـة إليهـا لأنـه ينبـع مـن الإحسـاس والفطـرة. وأصبـح المثـل الأعلى الجديد هو الإنسان، الذى يستمد قوته من العاطفـة، ويثـور علـى القواعـد والتقـاليد الثابتة. ولقد نجم عن مثل هذا الإندفاع إلى الحياة الطبيعية الفطرية ظهـور نظـرة التشـاؤم إلى منجزات التقدم الحضارى والثقافى على إعتبار أن مثـل هـذا التطـور التـاريخى يعـد إرتـدادا وبعدا عـن الفطـرة الأولى، وتحـولا إلى أسـاليب متكلفـة ومصطنعـة لا أصالـة فيهـا، وإنحـداراً

وتدهورا فى الأخلاق(٩٨). ولا شك أن آراء وأفكار جان جاك روسو (١٧١٢-١٧٧٨) الفرنسى هى التى أثارت هذه المفاهيم فى ألمانيا. وهكذا وضعت الحركة الجديدة ديناً جديداً غير دين العقل، الذى دعت إليه حركة التنوير. إنه دين العاطفة، ومنه يبحث الإنسان عن الإله فى الطبيعة والفطرة. ولقد سميت هذه الحركة باسم حركة العاصفة (Sturm) وإتخذت اسمها من عنوان مسرحية "العاصفة والإندفاع" (Sturm und Drang) لفريدريش مكسيمليان كلينجر(٩٩) الذى سنتحدث عنه بعد قليل. واستمرت هذه الحركة من عام ١٧٧٠ إلى عام ١٧٨٥، وإنتسب إليها جوته وشيللر بأعمالهما المبكرة، إلا أنهما مالبثا أن تغلبا عليها وانضما منذ عام ١٧٨٥ إلى عصر الكلاسيكية الألمانية وهى قمة تطور الأدب الألمانى.

وأخذت الكلاسيكية من التنوير الوضوح فى الرؤية، ولكنها سعت إلى تحقيق التوازن بين العقل والإحساس. وتقوم الكلاسيكية الألمانية على فلسفة المثالية الألمانية التى أسسها كانط Immanuel Kant (١٧٢٤-١٨٠٤) والتى تقول بأن هناك قوانين أخلاقية فوق الإنسان، ولا يمكن الخروج عليها وهى مثل الخير والحق والجمال. وعلى الإنسان الذى يسعى إلى تقرير مصيره أن يحرص على تحقيق تلك المثل، لكى يصل إلى الإنسانية الخالصة التى تخدم جماعة البشر قاطبة. أما نظام المجتمع وأما الشكل وبالتالى كل تقييد معيارى فهى أمور تنظر إليها الكلاسيكية نظرتها إلى القيم وتعترف بها سواء بسواء. وهكذا فإن المسرحية الكلاسيكية تتخذ شكلا منسجما ومتوازنا، وتعالج مشكلات ذات أهمية أساسية وتبرز قوانين الحياة العامة.

وقد وقع فى هذه الفترة حدث العصر السياسى المهم، أى الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وما تبعها من حروب ومن صعود نابليون وزحفه على الديار الألمانية وسيطرته عليها. وكان لجوته وشيللر أبرز ممثلى الكلاسيكية الألمانية رأيهما فى هذه الأحداث،

---

(٩٨) Lamport, German Classical Drama, pp. 33-5, 37, 40, 133, 136.

(٩٩) Ibidem, pp. 32-64, 63, 133, 218.

ولكنهما كانا عاكفين على أفكارهما الفلسفية قبل أى شئ آخر، وكانا يريان أن الثقافة الفكرية والتربية الأخلاقية للإنسان، والإنسانية الممتدة عبر آفاق الدنيا أهم من الإهتمامات القومية والإعتبارات السياسية المؤقتة.

وفى نهاية القرن الثامن عشر جاء مفهوم جديد آخر للأدب والحياة، وهو مذهب الرومانتيكية. ومما يثير الإنتباه أن هذا المذهب ظهر فى وقت لم تكن فيه الكلاسيكية قد أنتجت روائعها. ومن ثم فإننا لو قلنا إن حركة العاصفة جاءت كرد فعل على حركة التنوير، فإننا لا يمكن إن نقول إن الرومانتيكية الألمانية جاءت كرد فعل للكلاسيكية. والحياة فى نظر أتباع الرومانتيكية تخضع للقوى الروحية للإنسان أى الشعور والحلم والإحساس والحنين. والأدب الرومانتيكى يتوق إلى الإندفاع فى عالم لا نهائى ويحلم بحرية مطلقة، ومن ثم لا يسعى إلى تحقيق شكل مكتمل بل يظل عديم الشكل ناقص القلب إذا قارناه بالأدب الكلاسيكى. وتختلط فيه فنون الأدب المتباينة معا، وكثيراً مايعمد إلى التحول الدائم. ولقد نجم من إحتفاء الرومانتيكية بالوجدان والأصالة أن بزغ الإهتمام بجمع الأدب الشعبى وخاصة الألمانى والحكايات الشفاهية. وهذا مادعى إليه من قبل هيردر كما سبق أن ألمحنا. كان الرومانتيكيون يرغبون فى أن تتسم أعمالهم الأدبية بما فى الأدب الشعبى من عمق الوجدان والبساطة. ورفعت الرومانتيكية الحاجز بين الأدب والواقع، بين الفن والعلم، كما نظرت إلى الفن نظرة شمولية، وضمت أدب الدنيا كلها إلى ممتلكاتها عن طريق الترجمة[١٠٠].

عاش فريدريش مكسيميليان كلينجر **Friedrich Maximilian Klinger** فيما بين ١٧٥٢ و ١٨٣١ فى أسرة فقيرة. ولكنه شق طريقه للمجد وتمكن من إتمام الدراسة بالجامعة بمساعدة جوته. وتنقل فى أعمال مختلفة أهمها أنه التحق بفرقة مسرحية وانضم إلى صفوف الجيش حتى صار جنرالا فى روسيا. وهو خير من يمثل حركة العاصفة من الكتاب

---

(١٠٠) بول فان تيغم، الرومانسية فى الأدب الأوروبى (جزآن) ترجمة صياح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى. دمشق ١٩٨١.

المسرحيين. ظهرت رواياته بين ١٧٩٠ و ١٨٠٠ ومن بينها رواية تحمل عنوان "حياة فاوست وأعماله ورحلته إلى الجحيم" Faustus Leben Taten und Hollenfahrt عام ١٧٩١، ولقد كانت شخصية فاوست معروفة فى الأعمال الأدبية منذ أواخر العصر الوسيط، وهى تمثل الإنسان الذى يدفعه طموحه وشغفه بالعلم إلى التحالف مع الشيطان نفسه. وفاوست فى رواية كلينجر هو مخترع فن الطباعة. وفيها يقود الشيطان خطى فاوست فى أرجاء الدنيا ليريه إياها، وليصب نقداً عاماً على المجتمع الإنسانى الذى يبدو وقد فسدت أخلاقه وتلفت نتيجة لثقافته العالية وحضارته الرفيعة. وفى هذه الرواية يظهر بوضوح تأثير الفيلسوف الفرنسى روسو[١٠١].

يعتبر هاينريش ليوبولد فاجنر Heinrich Leopold Wagner الذى عاش بين ١٧٤٧ و ١٧٧٩ من ممثلى حركة العاصفة المسرحيين البارزين. وأشهر مسرحية له هى "قاتلة وليدها" (Die Kindermörderin) ١٧٧٦ وتدور حول موضوع البنت التى يغرر بها فتحمل سفاحاً وتقتل وليدها. وهو موضوع شائع فى تلك الفترة، فقد عالجه جوته أيضاً فى "فاوست". وفى مسرحية فاجنر يغرر الضابط سليل الحسب والنسب جرونجسك (Groningseck) بإفشن (Evchen)، وهى بنت من عامة الشعب. ومايلبث ضميره أن يوخزه فيقرر عدم التحلى عنها ولكنه يضطر للسفر. وعندما يعود يكون الآوان قد فات، لأن إفشن قد وضعت طفلا وقتلته ليأسها من عودة جرونجسك وظنها أنه قد خذلها، ولخوفها من الفضيحة فى بيئتها البورجوازية. ولقد صور المؤلف الأحداث بواقعية لا تعرف الملاينة، وصب نقده على المجتمع ولاسيما الضباط من أبناء الأسر الرفيعة، الذين يفسدون بنات بسطاء الناس. وانتقد كذلك قسوة العادات وتزمت الأخلاق فى البيئة البورجوازية، التى لا تفهم ولا ترحم من يسمونها "البنت الساقطة"[١٠٢].

---

(١٠١) Lamport, German Classical Drama, pp. 32-64 , 218.

(١٠٢) Ibidem.

وقارن: Helmut Prang, Geschicte des Lustspiels von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 1968, pp. 168-206.

فريدريش فون شيللر

عاش فريدريش فون شيللر Friedrich von Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) فى بلدة مارباخ بإقليم فرتمبرج Württemberg، وعانى وهو بعد طالب مما تفرضه الدولة المستبدة من تقييد للحرية الشخصية. كان أبوه يعمل طبيبا جراحاً بالجيش، ولذلك تمكن شيللر - الذى سيصبح فيما بعد أبرز كتاب ألمانيا الدراميين وأكثر شعرائها شفافية - من أن يتلقى تعليما جيداً فى مدرسة أسسها دوق فرتمبرج لأبناء ضباطه. وكان تعليمه يهدف إلى أن يكون طبيبا، وهى المهنة التى كان يتوق شيللر نفسه لأن يمارسها. ولكن الأدب والشعر نجحا فى النهاية وفازا به متغلبين فيه على كل ميل آخر. وأصبح شيللر مع ذلك طبيبا فى الجيش. وكتب شيللر فى هذه الفترة المبكرة من حياته مسرحيات تدور حول النقد الاجتماعى وأشهرها المسرحية النثرية "اللصوص" (Die Räuber) التى ظهرت عام ١٧٨١، وتذكرنا بمسرحية جوته "جوتس فون برليشنجن، "وتنتمى إلى حركة العاصفة، وتستمد أحداثها من الماضى ولكنها بالطبع تعنى الحاضر. وبطل المسرحية هو كارل مور (Karl Moor)، الذى يصور به المؤلف روح الشخصية المعروفة لروبين هود Robin) Hood)[١٠٣]. فهو شاب تفيض نفسه برغبة جياشة لا ضابط لها ولا رابط، ولكنها رغبة سامية ونبيلة تتعلق بفكرة الحرية والعدالة والعمل. ولكن هذا الشاب النبيل يصبح بفعل الظروف المعاكسة والضغوط المضادة زعيم عصابة من قطاع الطرق متمردا على المجتمع الذى يربح من الفساد المتفشى والظلم المستشرى. ولكن كارل مور يتحول فى النهاية تحولا يطابق مفهوم شيللر فى مسرحياته المثالية القادمة، ويحس أنه مذنب فى حق العرف الشائع ويسلم نفسه طواعية للحاكم لكى يقتص منه. وتقابل شخصية كارل مور شخصية أخيه فرانتس مور (Franz Moor)، الذى يذهب فى تفكيره بوضوح وجلاء مذهب المادية والعدمية، فهو مجرم سافر عن قصد وتفكير وتدبير، يمتهن الأخلاق ويخالف الأعراف ويستهين بالبشر عامة. ولا يسعى إلا لتحقيق أهدافه الأنانية الدنيئة التى تصل به إلى حد

---

(١٠٣) بطل انجليزى أسطورى ظهر اسمه لأول مرة فى "Piers Plowman" عام ١٣٧٧ ويمثل شخصية الفارس الخارج على القانون انتصاراً للفقراء والمطحونين ضد الأغنياء والطغاة.

التعجيل بنهاية أبيه. ولقد حققت هذه المسرحية باعتبارها عملا ثوريا هجوميا نجاحاً عظيماً عند عرضها، مما دفع الأمير كارل أويجين صاحب الأمر والنهى فى البلاد إلى منع شيللر من الإستمرار فى التأليف. وبرغم ما بهذه المسرحية من بعض الهنات إلا أنها استحوذت على جماهير المسرح منذ اخراجها لأول مرة إلى يومنا هذا.

ويقال إن شيللر قد سجن لمدة أسبوعين، لأنه حضر عرضين مسرحيين وتغيب عن الخدمة كضابط طبيب بالجيش دون إذن أو تصريح. وفى عام ١٧٨٢ هرب شيللر فى عربة مغلقة إلى مانهايم حيث استقبل إستقبالا حسنا، ولكنه عاش متخفيا تحت إسم مستعار وعمل مدير مسرح أو دراماتورج مسرح هذه المدينة. وكانت مسرحية "فييسكو" (Fiesco) هى المسرحية الثانية التى كتبها فى مانهايم، ولكنها لم تعرض فور كتابتها لأنها تحرض على الثورة، فعرضت فى إيطاليا ثم نشرت بعد ذلك. وظهرت هذه المسرحية عام ١٧٨٣، ووقعت حوادثها عام ١٥٤٧ بمدينة جنوة الإيطالية، وفيها شخصيتان هامتان الأولى جيانتينو دورى (Gianettino Dorie) وهو شخصية شرسة ووارث لإقطاعية كبيرة عن عمه أندريا دوريا. أما الشخصية الثانية فهى شخصية بطل المسرحية نفسه فييسكو كونت لافانيا الشاب مليح الطلعة المقدام، ولكنه مصاب بلعنة الكبرياء. له مظهر النبل الذى يخفى تحته قدرا كبيرا من الخداع والأنانية. وهذه المسرحية مع مسرحية "دسيسة وحب"، التى سنتحدث عنها بعد قليل، لا تضيف شيئاً كبيراً للنجاح الذى أصابه المؤلف بمسرحية "اللصوص"، وإن أظهرتا تقدما فى استيعاب متطلبات العرض المسرحى وفن رسم الشخصيات.

ومسرحية "دسيسة وحب" (Kabale und Liebe)، التى عرضت عام ١٧٨٤، كتبت على نمط مسرحية ليسنج "إيميليا جالوتى"، فهى تراجيدية بورجوازية. والجدير بالذكر أن هذه المسرحية والمسرحية السابقة قد عرضتا فى مسرح مانهايم بعد أن أصبح المؤلف دراماتورج هذا المسرح، وكان قد حظر عرضهما من قبل. وهذه المسرحية تعالج المشاكل العائلية المعاصرة. وتسرد قصة حزينة عن لويزا الجميلة وهى فتاة غريرة. ويحطم والد حبيبها فرديناند الأرستقراطى الكهل المتكبر بدسائسه حب هذه الفتاة المنتمية إلى عامة الشعب،

التى تموت فى ظروف تدعو للأسى فيتوب فرديناند تاركا والده فى غمار اليأس، بعد أن تهدم شمل عائلته وإنهارت سمعته.

وتعالج مسرحية "المجرم الذى رده إهدار كرامته إلى الجريمة" (Dêr Verbrecher aus verlorener Ehre) التى ظهرت عام ١٧٨٥ واقعة حقيقية جرت بالفعل. ويحلل شيللر الدوافع النفسية التى تدفع إنسانا إلى إرتكاب جريمة ويصل إلى أن الذنب هنا هو ذنب المجتمع، الذى يرفض أن يضم فى رحابه الكريمة رجلا كان قد ارتكب جرما فنال عقوبته التى كفر بها عما قدمت يداه. إن هذا الرجل الذى يتردى إلى اليأس نتيجة لهذا الصدود يجد نفسه مدفوعاً إلى إرتكاب جرائم جديدة. وهكذا ينحدر أكثر فأكثر وتعمل على إنحداره عوامل كثيرة منها أسلوب العقاب الذى ينزل به. ليس كريستيان فولف (Christian Wolf) الذى تدور حوله القصة إنساناً سئ الخلق، بل هو رجل شديد الحساسية لكل مايمس شرفه وكرامته. ولقد بدأت جرائمه وتكررت كرد فعل لتأثير البيئة وللمسلك العام الذى يسلكه المجتمع تجاهه. وهكذا استطاع شيللر على نحو فريد أن يسبر أغوار مشكلة اجتماعية مازالت قائمة وملحة إلى يومنا هذا، ولا زالت الأعمال الأدبية تتعامل معها. ولعل هذه المسرحية تذكرنا بتعادلية توفيق الحكيم التى ترى ضرورة علاج المجرم لا عقابه وهو المبدأ الذى حاول الحكيم تطبيقه فى مسرحيته "الطعام لكل فم"، وفى "الملك أوديب" أيضا(١٠٤).

وتعتبر مسرحية "دون كارلوس" (Don Karlos) ١٧٨٧ أولى أعمال شيللر المسرحية الكلاسيكية المثالية. وكان قد إنتقل إلى فايمار وهى المدينة التى تحولت إلى مركز روحى حصين للكلاسيكيين، ولا سيما بعد أن انعقدت أواصر الصداقة بين شيللر وجوته.

وتعد هذه المسرحية أيضاً أول مسرحية تاريخية لشيللر على مستوى كبير. وكان لا يزال منشغلاً بها عندما ذهب إلى ليبزج حيث تعرف على جوتفريد كيرنر Gotfried

---

(١٠٤) أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة. ط٢، ص ٣٣-٧٥، ٢٥٧-٢٨٦

Körner أحد معجبيه والذى صار صديق العمر بالنسبة له. وبعد ذلك عاش شيللر حياة أدبية سعيدة أكثر هدوءاً، وإن كان لا يزال غارقا فى الديون. وكتب أشعارا غنائية مثل قصيدة "ترنيمة إلى الفرحة"، وانغمس فى دراسات تاريخية. وأكمل مسرحية "دون كارلوس" وهى أولى مسرحياته الشعرية التى بعد نظمها اكتسب رعاية "مايكيناس[١٠٥] ألمانيا" كارل أوجست دوق فايمار (Duke Karl August Weimar). ومع أن روح هذه المسرحية تحررية فإنها تظهر شيللر الشاعر الثائر وهو ينتقل من الإندفاع الثورى إلى التطور الهادئ. وهى مسرحية تصف فساد البلاط الإسبانى إبان عصر فيليب الثانى. وتمجد المثالية الثورية لابنه دون كارلوس سئ الحظ. وكان التركيز فى الجانب الخلقى على صديق دون كارلوس ويدعى الماركيز دى بوسا Posa الذى كان يؤمن بأن الإنسان يمكن تقويمه وتطويره عن طريق المنطق واللين لا القوة أو العنف. ولقد أثبت بوسا فعالية هذه التعاليم بتحويل فيليب عن موقفه العنيد إلى العمل على إنقاذ دون كارلوس، ولو أن ذلك لم يكن بالسرعة المطلوبة. وكانت هذه المسرحية محبوبة فى ألمانيا وهى توجز كل رومانتيكية شيللر. وفى ذلك الوقت أيضاً أتم شيللر زواجه من محبوبته شارلوت التى كان قد التقى فى بيتها بجوته.

وتكشف مسرحية "دون كارلوس" عن تزايد ملحوظ فى فهم شيللر لأسرار المسرح وفنونه، فهو يقدم لنا موضوعاً سياسياً فى ثوب عاطفى. ففيليب الثانى الطاغية الشرس يتزوج من اليزابيث دى فالوا Elizabeth de Valois، التى كان الأمير دون كارلوس قد خطبها لنفسه، والتى لا يزال يكن لها حبا قويا. وبينما دون كارلوس مثالى وعاطفى مندفع، نجد أن صديقه الماركيز دى بوسا يقنعه بأن العالم لم يتهيأ بعد للمثل الأعلى الذى ينشده. لقد كان شيللر يعتقد بأن أسمى أغراض الكتابة المسرحية هى الدعاية للأخلاق الفاضلة.

وبعد عام ١٧٨٧ أمضى شيللر السنوات حتى عام ١٧٩٦ يؤلف بعض المصنفات

(١٠٥) مايكيناس Maecenas هو وزير أوغسطس وراعية الفنون والآداب فى عصرها الذهبى ٤٣ق.م - ١٤م مما جعله رمزاً لمثل هذه الرعاية والازدهار راجع:
أحمد عتمان: الأدب اللاتينى، العصر الذهبى، ص ٢٣٥-٣٣٥.

الفلسفية والأدبية، التى تتسم بأهمية كبيرة جداً فى تمهيد السبيل أمامنا إلى فهم أعماله. فهى توضح فلسفة شيللر المثالية المحددة والدقيقة توضيحاً يكشف عن جوهرها، وهى فلسفة تعود فى أكثرها إلى نبع فلسفة كانط، وأن إختلفت عنها فى بعض النقاط الجوهرية. وعكف شيللر منذ عام ١٧٩٩ حتى مماته عام ١٨٠٥ على كتابة درره المسرحية. وكان المرض العضال يشتد به ويثقل عليه فيجمع إرادته إلى أقصى مايستطيع. ولقد مات من مرض السل وكان فى أثناء مرضه المزمن يواصل العمل حتى أنه كان يضع قدميه ليلا فى ماء بارد ليظل يقظاً ويكتب أفكاره ويدون مؤلفاته.

وكان شيللر قد تزوج فى فينا وأصبح أستاذا للتاريخ بجامعتها. وعكف على كتابة "تاريخ الثورة فى الأراضى المنخفضة" و "تاريخ حرب الثلاثين". وهى التى أمدته بالمادة اللازمة لثلاثيته المسرحية عن فالنشتاين التى سنتحدث عنها بعد قليل. كان شيللر يدرس فى الجامعة بلا مرتب فكسب رزقه من أجور الطلبة فى مقابل دروسه ومن مقالاته التى كان ينشرها فى مجلة "ثاليا" (Thalia)، والتى نشر فيها مع صديقه كيرنر نتائج مناقشاتهما الفلسفية الرائعة وكذا دراساتهما التاريخية.

وفى المرحلة الأخيرة من حياته أنتج شيللر مسرحيات "ماريا ستيوارت" (Maria Stuart) عام ١٨٠٠ و "عذراء أورليان" (Die Jungfrau von Orleans) ١٨٠١ و "عروس ميسينا" (Die Braut von Messina) ١٨٠٣ "وفيللهلم تلل" (Wilhelm Tell) عام ١٨٠٤ بالإضافة إلى ثلاثية "فالنشتاين" (Wallenstein). وتجرى أحداث هذه المسرحيات أمام خلفية مثالية قوامها إنتظام الكون فى قوانين لا تجد فيها إعوجاجا. ومع ذلك لا يغفل شيللر الفارق بين ما هو مثالى وما هو واقعى. وخلافاً لجوته الذى يستهدف الإنسجام فى الحياة على نهج الإرتباط بالطبيعة والكون. ويصور شيللر فى أعماله المسرحية صراع الإنسان المثالى النزعة، الذى يصطدم بالواقع، يهوى ولا يتغلب على القدر إلا بحريته التى يحملها فى ذاته، ويؤكد بهذه الغلبة المثل الأعلى.

لقد استكمل شيللر ثلاثية "فالنشتاين" عام ١٧٩٩، وترجمت إلى الإنجليزية عام

١٨٠٠. وكانت المسرحية الأولى "معسكر فالنشتاين" (Das Lager) قد ظهرت عام ١٧٨٨، وتمدنا بصورة عن الحياة العسكرية وتعتبر مقدمة للثلاثية. وبالرغم من عدم تقديمها لأى من الشخصيات الرئيسية، إلا أنها تستعيض عن ذلك بتقديم صورة رائعة للجيش الذى يقوده الكونت البرخت فون فالنشتاين لحساب الإمبراطور فرديناند الثانى. ويتكون هذا الجيش من خليط عجيب من رجال من كل الأمم متزامين تحت لواء قائدهم لماله من عزيمة وعبقرية. أما مسرحية "بيكولومينى" (Die Piccolomini) فتبين الخلاف المتزايد الذى دب بين فالنشتاين والبلاط الإمبراطورى، وأخذت الدسائس تجرى مجراها، وأخذ القصر ينظر بعين الخوف والريبة إلى الجيش الذى هو مصدر قوته بعد أن صد السويديين. وعندما أدرك الفيلد مارشال إللو (Ello) والكونت ترزكى Terzky بأن القطيعة واقعة لا ريب أقنعا الضباط بتوقيع وثيقة يعلنون فيها ولاءهم لفالنشتاين وحده، لكى يضطر إلى إعلان عدم إعترافه بالامبراطور ويؤسس دولة مستقلة تتحد مع السويد. وفى نفس الوقت يجد المندوب الإمبراطورى فون كوستنبرج حليفا له فى شخص اللواء أوكتافيو بيكولومينى Octavio Piccolomini الذى، وإن تظاهر بأنه من أخلص أتباع فالنشتاين، كان يأمل بأن يصبح هو القائد العام للجيش. أما إبنه ماكس الذى كان يعمل قائدا لفصيلة من الفرسان، والذى كان يتصف بالنزاهة والنبل فقد وجد نفسه صريع عواطف متنازعة. فهو وإن كان يمقت دسائس والده، إلا أن وشائج الحب الذى يربط بين الإبن وأبيه تجعله لا يستطيع مقاومته. كما أن ولاءه للإمبراطور كان يصطدم مع إعجابه الذى لا حد له بفالنشتاين وبغرامه بابنته ثكلا (Thekla)، ويبدو فالنشتاين فى الجزء الأخير من المسرحية وقد دفعه اليأس إلى إعلانه العصيان، إذ يبدو وقد هجره معظم الضباط بفعل مكائد أوكتافيو، الذى كوفئ فى نهاية المسرحية بأن أصبح أميرا من الأمراء.

إن المسرحية برمتها دراسة دقيقة للكبرياء والطموح، فبيكولومينى يقوم بهذه الدسائس لكى ينال هذا اللقب الرفيع. ويحرض الضابط الأيرلندى بتلر، الذى كان حتى تلك اللحظة وفيا لفالنشتاين، على هجره وتدبير إغتياله بسبب إهانة بسيطة. إن نقطة الضعف فى شخصية فالنشتاين هى كبرياء طاغ وإيمان راسخ بصعود نجمه.

أما المسرحية الثالثة "موت فالنشتاين" (Wallensteins Tod) فنرى فيها فالنشتاين يواصل محاولة تحقيق طموحاته السياسية، ويسعى إلى مزيد من السلطة لنفسه ويتخذ تحقيقا لهذا الهدف تدبيرات سرية، ويحاول أن يفيد من الأحداث، ولكنه فى نفس الوقت يتردد فى الظهور بتصرفات صريحة قد تلزمه بالتزامات معينة. وعلى الرغم من الحيطة والتحفظ أو نتيجة لهما ينحدر فالنشتاين إلى نهايته. فإذا الوقائع التاريخية تتعداه فتمر من فوقه. وإذا هو يتعرض للمؤامرات ويقع ضحية لها، حتى يتمكن منه من يقتله. لقد وصل فالنشتاين إلى موقف يحتم عليه إتخاذ قرار حاسم، ولكنه تردد وأطال التردد، وتأخر وأسرف فى التأخير. ولذلك إنقلبت أعماله بالضرر عليه وتبين أن الإحتياطات لا تجدى شيئاً، وأن التاريخ يسير فى طريقه متبعاً قوانينه الخاصة وينتصر. وإلى جانب شخصية ماكس بيكولومينى المثالى، الذى لا يقف فى مثاليته عند حد، والذى يود أن يلتزم حتى فى السياسة بالأخلاق وبالضمير سرعان ماتتأكد حقيقة أن هذا السعى محال، ويلقى ماكس بيكولومينى حتفه هو كذلك.

لقد إلتزم شيللر فى هذه الثلاثية الوقائع التاريخية لحرب الثلاثين عاماً (١٦١٨-١٦٤٨) فيما يختص بالسياق الخارجى، ولكنه يزيد على ذلك معالجته الخاصة لمشكلات السلطة والتصرف التاريخى. ففالنشتاين قد أرضى الإمبراطور لأنه أثار الشكوك حول صحة الحروب ضد البروتستانت وأشاع القول بأنه كان يخطط للصلح معهم وتأسيس مملكة مستقلة فى بوهيميا وأغتيل قبل إتمام خطته بعد أن خانه أعز صديق له وهو بيكولومينى الذى كان إبنه خطيب بنت فالنشتاين[١٠٦].

ومن الجدير بالذكر أن مسرحية. "ماريا ستيوارت"[١٠٧] تعالج قصة ملكة اسكتلندا وقد استهوت طبيعة قصتها الرومانتيكية شيللر. أما "عذراء أورليان"[١٠٨]. فهى أيضاً لا تزال غارقة فى دموع الرومانتيكية. وبالرغم من أنها أصابت نجاحا على المسرح الألمانى، إلا

(١٠٦) F.J. Lamport, German Classical Drama, pp. 109-115, 142-3, 192-3.

(١٠٧) Ibidem, pp. 115-119.

(١٠٨) Ibidem, pp. 119-124.

أنها لا تعد مسرحية عظيمة. إذ لا توجد فكرة رئيسية تضفى حياة على التسجيل التاريخى لشخصية جان دارك، وقد صورها شيللر فتاة تتسم بالعاطفية المرهفة. ولم تحقق هذه المسرحية أهداف شيللر المثالية التى تصطدم بالحياة وتنتهى آخر الأمر بتطهير النفس.

وفى "عروس ميسينا" يقترب شيللر من الأسلوب الكلاسيكى، حتى إنه يستخدم الجوقة على نمط المسرح الإغريقى. ويعتقد الشاعر الألمانى أنه بذلك يشن حربا شعواء على مذهب الطبيعية فى الفن، إذ يرى أن الشاعر المحدث يستطيع بهذه الوسيلة أن يحول الحياة الواقعية العادية إلى العالم الشاعرى القديم. ويعتقد شيللر بأن الجوقة يجب أن تكون فكرة عامة تصورها مجموعة محسوسة تستهوى الحواس بما لها من عظمة طاغية. ولكن هذه المسرحية على مابها من جمال لا تعد إنتصاراً حقيقياً بالنسبة لشيللر. فالعاطفية الرومانتيكية التى ملأت مسرحياته السابقة أفسدت هذه المسرحية أيضاً، لأنها تدور حول الغيرة بين الأخوين دون مانويل ودون قيصر اللذين وقعا فى حب فتاة يتبين فيما بعد أنها أختهما.

وتكشف آخر مسرحيات شيللر "فيلهلم تيلل" عن العيوب التى حالت بين شيللر وبلوغه مستوى كبار مؤلفى الدراما. فهو يقسم شخصياته إلى قسمين رئيسيين، الأخيار والأشرار. وتنتشر فى المسرحية نزعة الوعظ، وكلما تقدمت المسرحية نجد البطل فى موقف يدفع فيه إلى المأساة دفعاً دون حرية أو إختيار من جانبه. وعندما يواجه تلك الاختيار بين الموت أو ممارسة مهارته باطلاق سهم على تفاحة توضع فوق رأس ابنه يختار الطريق الثانى وهذا عنصر ميلودرامى متكلف. لقد أولى شيللر الفكرة كل عناية فأصبحت الشخصيات مجرد رموز متحركة للحق والعدالة، وليست شخصيات درامية تنبض بالحياة(١٠٩).

---

(١٠٩) Ibidem, pp. 102-103, 128-130, 220-221.

J. Prudhoe, The Theatre of Goethe and Schiller. Basil Blackwell, Oxford 1973.
H.B. Garland, Schiller the Dramatic Writer. A Study of the style in the Plays. Oxford 1969.
W. Hinderer, Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979.
S.S. Kerry, Schiller's Writings on Aesthetics. Manchester 1961.
E.L. Stahl, Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice. Oxford 1954.
W.F. Mainland, Schiller and the Changing Past. London 1957.
L. Sharpe, Schiller and the Historical character. Oxford 1982.
Idem, Friedrich Schiller: Drama, Thought and Politics. Cambridge 1991.

يوهان فولفجنج فون جوته

أول ما يصادفنا جوته Johann Wolfgang von Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) نجده ابن محامى من فرانكفورت، ونجده أيضاً ذا ثقافة عالية، مليئاً بالإحساس متنقلاً من جامعة إلى أخرى. لقد خذل أباه إذ فشل فى مهنة المحاماة، كما فشل فى الحب أيضاً وبصفة مستمرة. وكان أبوه قد قرر أن يعلمه القانون، فأرسله إلى ليبزج عام ١٧٦٥ فى سن السادسة عشر. وفى البداية واظب على الدروس ولكنه مالبث أن عانى من حالة التشتت الذهنى، التى لازمته طول العمر. فوجه عنايته لدراسة الفن كما درس أعمال ليسنج النقدية وشارك فى بعض النشاطات المسرحية الخاصة. ولما وقع فى الحب وفشل أكثر من مرة مارس حياة غير مستقرة وعانى من نزيف خطير، فاضطر للعودة إلى فرانكفورت وهناك أصابته أمراض أخرى. وفى تلك الفترة وقع تحت تأثير سيدة صديقة لأمه تدعى سوزانا فون كليتينبرج (Susanna von Klettenberg) وكانت تمارس طقوسا سرية لعلها متصلة بالسحر، فانكب جوته على التفكير فى نظام لا هوتى يضعه لنفسه وإنشغل بالكيمياء وأصبح مثل بطله فاوستوس على خلاف حاد مع واقعنا الأرضى.

وعندما تحسنت حالته الصحية فإن الشاب الشاعر إبن الواحد والعشرين عاما لبى رغبة أبيه وذهب إلى ستراسبورج لكى يستأنف دراساته القانونية. وهناك وقع تحت تأثير الناقد والفيلسوف هيردر الذى أيقظ فيه الإهتمام بالشعر الشعبى والطبيعة وكتابات روسو ومسرحيات شكسبير وكذلك الكاتب الانجليزى متعدد المواهب لورانس ستيرن Laurence Sterne (١٧١٣-١٧٦٨) والشاعر والمؤلف المسرحى الانجليزى جولد سميث Oliver Goldsmith (١٧٣٠-١٧٧٤). وصال رجال جوته فى الشعر الرومانتيكى. ووقع مرة أخرى فى قبضة حب جديد وكانت البطلة فى قصة هذه المرة فريد يريكه بريون Friederika Brion) بنت الراعى البروتستانتى. وهى تذكرنا بجريتشن (Gretchen) فى "فاوستوس"، كما أنها أوحت إليه بالعديد من القصائد الغنائية. ولكن فكرة الزواج كانت منفرة بالنسبة لجوته الذى لم يستطع أن يتخيل نفسه يعيش فى كنف قيود أسرية صارمة، إذ شعر بأنه لا يزال هناك الكثير أمامه لكى يجربه ويتعلمه. ولقد دفع

جوته ثمنا غاليا من المعاناة وتأنيب الضمير عندما هجر فريديريكه وقضى معظم سنى حياته الباقية وهو يحاول أن يعوضها عن هجراته لها بأعماله الأدبية. وظلت هى من جانبها مخلصة لذكراه فلم تتزوج قط. وبدأ جوته يمارس مهنة المحاماة فى فرانكفورت عام ١٧٧١. ولكن هذه التجربة هى التى جعلت منه شاعرا ومؤلفا دراميا من الصف الأول.

وإذا كان شيللر برغم كل مغامراته فى الفلسفة قد ظل مجرد شاعر بسيط على سجيته حتى آخر أيامه، فإن جولات جوته الفكرية ما هى إلا تاريخ متصل للتعمق الذهنى. وأكثر من ذلك فإن عقل جوته كان دائم التشتت والتوقف ليختبر نفسه كما لو كان هو مركز الكون كله، وإنه لمن الخصائص المميزة للرومانتيكية الولع الشديد بالتعبير عن الذات. ذلك أن الثورة ضد مجتمع مكبل بقيود التقاليد أدى إلى الإتجاه ناحية المثالية والنظر إلى الإنسان على أن حقه الأساسى هو أن يذلل عواطفه ويعمل على تحقيق ذاته قبل كل شئ آخر. ويعد جوته مثلا نموذجيا للرومانتيكية، لأنه عاش وكتب كما لو كان قد خلق سماء جديدة وأرضا جديدة وجعل لكل منهما دوراته الخاصة وحالاته وأهدافه المميزة. ولقد كانت جولات جوته وأهدافه الفكرية من الشمول بحيث أصبح هو نفسه كتابا حيا وفعالا للقرن التاسع عشر، الذى لم يعد أمام الإنسان فيه ما هو محال. وأبرز مايلفت النظر فى حياة جوته الأدبية طولها وشمولها، إذ غطت معظم إن لم يكن كل الإتجاهات الأدبية والفلسفية المعروفة آنذاك. ولقد حكى جوته فى كتابه "شعر وحقيقة" الكثير عن صباه ومنه نعرف أن أباه كان شديد الحرص على أن يتقن ولده اللغة الألمانية واللغات القديمة وأن يتعلم الآداب والعلوم الإنسانية. ونعرف أيضاً أن جوته بدأ يعالج الأدب شعراً ونثراً منذ وقت مبكر فى صباه حيث عبر عن أحاسيس الحب لبنت اسمها مارجريته فاجنر. وعندما كان فى ليبزج يتعلم القانون تأثر بالحركة المسرحية هناك حيث كان للمدينة طابع فرنسى. وكتب جوته عندئذ مسرحية "نزوة العاشق" وهى مسرحية رعوية خفيفة. ثم أحب كاترينا شونكو وبعدها أحب فريدريكه أوزر، وحصل على الدكتوراه فى القانون عام ١٧٧١ من جامعة ستراسبورج. ومن أعمال جوته الكثيرة نذكر مايلى من القصص: "آلام فرتر"، "سنوات تعلم فيلهلم مايستر"، "التبادلات المزدوجة"، "سنوات تجوال فيلهلم مايستر". ومن

المسرحيات نشير إلى "نزوه العاشق" و "الشركاء" و "جوتس" و "كلافيجو" و "ستيلا" و "إفيجينيا" و "إجمونت" و "تاسو" و "فاوستوس". ومن الأعمال الأخرى نشير إلى أنه كتب ملاحم وقصصاً قصيرة وقصائد غنائية قصصية وحكمية ودراسات نقدية وأدبية وعلمية وفلسفية ورسائل ومذكرات.

وكانت أولى تراجيديات جوته هى "جوتس فون برليشينجن ذو اليد الحديدية" (Goetz von Berlichingen). وتعد هذه المسرحية نقطة تحول ليس فقط فى أدب جوته بل فى الأدب الألمانى ككل. إذ كان جوته فى أعماله المسرحية المبكرة يجرب طريق الأدب الفرنسى، ويحاول أن يقلد كبار الأدباء الفرنسيين والكلاسيكيين منهم خاصة، متأثراً بجو ليبزج التى كانت تعرف بـ "باريس" ألمانيا. وكان جوتشيد قد وجه الجمهور والآداب فى هذه المدينة وجهة فرنسية خالصة. فلما عاد جوته إلى فرانكفورت والتقى بهيردر وعرف شكسبير بدأ يفكر فى الأدب القومى. لقد إهتم جيل العاصفة بشكسبير بفضل توجيهات هيردر، وذلك كرد فعل على حركة جوتشيد الإصلاحية التى كانت حركة فرنسية دما ولحما. كما أن هذا الإهتمام المتجدد بشكسبير يعد تصحيحاً لتأثير فرقة "الكوميديين الإنجليز"، التى كانت بسبب صعوبة اللغة تلجأ إلى التأكيد فى تقديم أعمال شكسبير على التأثير البصرى. فتهتم بالملابس وبالحركات وبالتعبيرات الحسية، وتبالغ فى مشاهد العنف والدم، وتستعين بالبهلوانات والراقصين لزيادة المتعة. أما هيردر فقد جاء ليؤكد زاوية أخرى فى فن شكسبير، وهى زاوية الشاعر الأصيل ابن الطبيعة والعبقرية الفطرية. وفى مقاله "شكسبير" يوضح هيردر خطأ الفرنسيين فى تزمتهم وتمسكهم بقانون الوحدات الثلاث. ولكنه لا يسلك مسلك ليسنج فى مقارنة شكسبير بالإغريق القدامى مقارباً بينه وبينهم ومباعدا بين هؤلاء جميعاً والفرنسيين. كان شكسبير فى نظر هيردر "قوة الهية" تجسدت فى هيئة شاعر عبقرى، لا يتبع تراثا قديماً بل يبدع ويستخرج جواهر مكنونة فى موهبته الذاتية وفى كنوز الطبيعة نفسها التى كان شكسبير عميق الإحساس بها. وينبه هيردر إلى ضرورة

وضع شكسبير فى عصره وبيئته لفهمه حق الفهم(١١٠).

أتم جوته مسرحية "جوتس" عام ١٧٧٣، وهى أشد مسرحياته تعبيراً عن حركة العاصفة. وتدور حول شخصية البطل وتتعرض للحركات التاريخية التى شهدتها ألمانيا فى القرن السادس عشر، حيث إشتد الإضطراب السياسى وزالت نظم قديمة وقامت أخرى جديدة تتمثل فى الإمارات الصغيرة الكثيرة. واستمد جوته قصة "جوتس" من سيرة حياة فارس ألمانى شهير كانت له فى القرن السادس عشر صولات وجولات، وكتب بنفسه سيرته وقصة أعماله ووجد جوته فيها ضالته. إذ اكتشف فيها مادة تطابق متطلبات المذهب الجديد مذهب العبقرية، مذهب العاصفة، الطبيعة، الفطرة، القومية، الفردية، القلب، الشعور، الإحساس، الأصالة، الحرية. وكانت سيرة "السيد جوتس فون برليشينجن" قد صدرت عام ١٧٣١ مشتملة على حياة رجل فارس حقيقى ولد عام ١٤٨٠ فى ياكستهاوزن من أعمال منطقة فرتمبرج وتوفى عام ١٥٦٢. وكان المجتمع آنذاك يقوم أساسا على طبقة الفرسان، وهى طبقة قوية وإقطاعية وحرة، لها مثلها العليا وأهمها مساعدة الضعيف والمظلوم وإحقاق الحق، ولها نشاطها الذى يقوم على السيف والرمح والخيل. وكانت هذه الطبقة هى التى تفصل فى المنازعات التى تنشب بين أفرادها أو بين الناس بصفة عامة. وتتبع هذه الطبقة مبدأ أخذ الحقوق بالقوة. وبعد الحروب الصليبية نشأت الطبقة البورجوازية، التى تتكون من أصحاب الحرف وأرباب التجارة. وعانت طبقة الفرسان من إنشقاقات دبت فى صفوفها، فإنقسمت إلى فئتين، فئة تحافظ على المبادئ القديمة وفئة تمارس أعمال السلب والنهب. ولذلك ساد الإضطراب فى البلاد، حتى جاء القيصر ماكسميليان فى عام ١٤٩٥ وأصدر مرسوم "السلام الدائم"، وأنهى به شرعية إعتماد الناس على القوة الفردية فى نيل الحقوق وتنفيذ أحكام العدالة. وثبت القيصر نظام التقاضى القائم على

---

(١١٠) عن شكسبير فى فرنسا وألمانيا راجع الباب الثانى وأنظر:

أحمد عتمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٣٣٣-٣٨٧.

على درويش: دراسات فى الأدب الفرنسى ("شكسبير والفرنسيون" ص٣٢٩-٣٥١). الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

أساس الدستور الرومانى، ولكن جوتس ظل مستمسكا بالقيم ومبادئ الفروسية القديمة، وأعطى لنفسه حرية الحركة بموجبها. وفقد يده فى معركة عند لاندسموت فصنع لنفسه قبضة حديدية أو يداً فولاذية ليظل يمارس حياته الفروسية. وسجن لمدة عامين فى أوجسورج على أثر إخماد ثورة الفلاحين التى كان على رأسها، ولم يفرج عنه إلا بعد دفع دية هائلة ووعد بأن يلزم داره. ولقد تعرف القيصر كارل الخامس على قواه واستخدمه فى حروبه.

وتدور أحداث مسرحية جوته فى مدة طويلة تزيد كثيراً عن اليوم المحدد فى قاعدة وحدة الزمان الأرسطية المعروفة فى المدرسة الكلاسيكية الفرنسية. ويتغير المشهد أكثر من خمسين مرة طوال الفصول الخمسة التى تنقسم إليها المسرحية. وكان جوته فى الأصل ينوى أن يكتب مسرحية على غرار "يوليوس قيصر" لشكسبير، ولكنه عدل عن ذلك وقرر أن يستلهم تاريخ قومه. ومن الملاحظ أن شخصية كليوباترا فى "أنطونى وكليوباترا" تترك صدى فى مسرحية جوته وبالذات فى شخصية أدلهايد كما سنرى.

وفى مسرحية "جوتس" نجد البطل قد إتفق مع مطران بامبرج وأميرها على تصفية الخلافات بينهم سلميا. ولكن المطران نقض الإتفاق فأعد جوتس العدة وتمكن من القبض على أحد رجال المطران وهو الفارس فايزلينجن (Weislingen) فعامله جوتس معاملة الأصدقاء، لأنه قبل أى شئ آخر فارس. كما أن جوتس كان يأمل فى أن يراجع فايزلينجن نفسه. وبالفعل يتعلق الأخير بجوتس إحتراماً وتبجيلا، ويهيم حبا بأخته البنت الطيبة ماريا ويخطبها. وهنا يصل غلام فايزلينجن قادماً من بامبرج وحاملا معه أخبار البلاط، وكيف أن الحسناء الشيطان آدلهايد فون فالدورف حلت بالقصر قرب المطران. وآدلهايد هذه أرملة جميلة لا تتورع عن عمل أى شئ فى سبيل تحقيق مآربها. ويبذل الغلام كل مابوسعه لكى يعيد سيده فايزلينجن إلى بامبرج موحياً له بأن هذه الغانية لم تأت إلى البلاط إلا من أجله، وبالفعل يعود هذا الفارس إلى بامبرج، ويعلن عن رغبته فى الإنسحاب من الحياة العامة إلى ضيعته الزراعية. ولكنه ما أن يرمق آدلهايد حتى يسحب كلامه السابق ويقرر البقاء فى البلاط.

وينتظر جوتس عودة صديقه فايزلينجن عبثا. وأخيرا أرسل غلامه الشهم جيورج إلى بامبرج ليعود بالأنباء المؤكدة. لقد خان فايزلينجن العهد وحنث بالوعد وغرق فى الملذات إلى أذنيه وتزوج آدلهايد وترك ماريا وإنضم إلى المطران ضد جوتس. أما ماريا فيخطبها صديق آخر لجوتس، وهو فارس كريم أراد تخفيف المحنة عليها.

وتكثر الدسائس والوشايات حول جوتس، فيأمر القيصر بأسره ويحاكم ويطلب منه التعهد بعدم إستخدام القوة الشخصية لاسترداد الحقوق، وأن يترك ذلك للمحاكم. ولكن جوتس يرفض الإعتراف بأنه كان على خطأ، فتأمر المحكمة جماعة الأشرار والأقوياء، التى كانت جمعتهم لحفظ النظام، بالتدخل. وتقوم معركة ساخنة بينهم وبين جوتس، ويأتى صديق بقواته فى الوقت الملائم ويحرر جوتس، الذى يعود إلى قلعته فى ياكستهاوزن، ويلزمها ويفكر فى ترك نشاطه الفروسى. ولكن تصادف قيام ثورة الفلاحين، التى إتخذت صورة الإبادة الشاملة. وأحس القائمون بالثورة أنفسهم بأنهم إنحرفوا عن طريق الصواب، وأنهم بحاجة إلى شخصية قوية توقفهم عند حدهم. فيلجأون إلى جوتس الذى يشترط عليهم أن يكفوا عن العنف. ويوافقون ولكنهم يعودون للعنف ويدب الخلاف بينهم وبين جوتس، فيستغل فايزلنجن والمطران هذه الفرصة ويهاجمونهم. وفى أثناء المعركة يموت جيورج ويجرح جوتس ويقع فى الأسر ويؤخذ إلى زنزانة إنتظاراً لحكم قاس هو الإعدام بلا شك. وهكذا تصل خيانة فايزلينجن إلى ذروتها، لكنه لا يسلم من نهاية قاسية يستحقها لأن آدلهايد زوجته الغانية قد أغوت غلامه بأن يدس له السم لكى يخلو لها الجو فى سبيل أن تحصل على القيصر الجديد نفسه كارل. أما آدلهايد فتموت على يد رجال يتبعون محكمة سرية تصدر حكمها العادل على المذنبين وتنفذ فيهم أحكامها فورا. وتنتهى المسرحية بموت جوتس ميتة القديسين فى يوم جميل من أيام الربيع، وفى قلب الطبيعة بين زوجته الوفية اليزابيث وصديقه الوفى، وآخر ما يحس به روائح الجنة، وآخر ما ينطق به الحرية.

هكذا تدور مأساة جوتس فى جو العصور الوسطى، وتضم قصائد غنائية فخمة. وهى عمل مسرحى بلا أخطاء، ولكنه مشتت تشتت عقلية جوته نفسها. لقد أصبح جوتس

رأس الحربة فى الثورة الرومانتيكية، التى أشعلها جوته. فهو بطل يصارع ضد استبداد الإمبراطورية الرومانية المقدسة. ولكن جوتس الجندى الأمين والفارس الصريح كان وسيلة جوته للتعبير عن التمرد ضد المجتمع الفاسد وما فيه من نفاق. والنتيجة النهائية للأحداث لا شك مفجعة. وجوتس شخصية قوية ونبيلة كما أن خداع فايزلينجن لأخته ماريا يقدم مادة ضرورية للمعاناة. والمأساة ككل تتمتع بقدر كبير من الدرامية الشكسبيرية، وهى أكثر أعمال جوته صلاحية للعرض المسرحى، وهى التى جعلت من مؤلفها شخصية أدبية كبيرة(١١١).

ولكن مسرحية "جوتس" لم تستنفد كل طاقات جوته، الذى عانى حالة إحباط جديدة زادت بسبب فشله فى حب يائس إعتوره تجاه خطيبة أحد أصدقائه. وعندئذ بدى له الإنتحار حلا أمثل، فكان ينام وبجواره خنجر. ومن هذه الآلام ولدت قصة "آلام فرتر" (Die Leiden des Jungen Werthers) التى ظهرت عام ١٧٧٤ وأصبحت إنجيل المدرسة الرومانتيكية. فلقد حوت كل مكونات حب الطبيعة والقلق والإشفاق على الذات وكذا مغامرة حب عاطفية. إنها رواية طويلة فى هيئة رسائل متبادلةبين الشخصيات.

وتتميز قصة "آلام فرتر" بأنها تضم الكثير من الخبرات وتعكس مقومات الحياة آنذاك، وهى فى غالبها تتكون من رسائل تبين المصير الذى إنتهى إليه الشاب فرتر عميق الإحساس عالى الطموح ثاقب الفكر. لقد تفتحت نفسه لتأثير الطبيعة والفن وتعلقت روحه بها، وإصطدم بما كان يضطرب فى واقع الحياة. فكثر إرتطامه فى المجتمع وفى علاقته مع الناس بالحدود والقيود. وتعمقت المعاناة بسبب شعوره بالخيبة والإحباط، فتطور مزاجه تدريجياً إلى الإكتئاب. فوقع فى الحب فلم يجد فيه ما كان يرجوه، ودفعه فشله فيه إلى

---

(١١١) عن مسرحية جوتس ومكانتها فى أدب وفكر جوته راجع:

Lamport, German Classical Drama, pp. 39-47, 56-60.

وعن الأصداء القرآنية فى هذه المسرحية راجع:

كاتارينا مومزن، جوته والعالم العربى (ترجمة د. عدنان عباس على) عالم المعرفة ١٩٤ الكويت ١٩٩٥ ص١٨٩-١٩٤ (وفى أماكن أخرى متفرقة).

الإنتحار. ولقد لقيت هذه الرواية منذ نشرها نجاحا هائلا، هذه الرواية بما فيها من ثورة العواطف ومن إندفاع بطلها إندفاعا عبقريا يرفض الحدود والشروط، تعبر تعبيراً فريداً عن عصرها(١١٢).

ولقد نظم الشاعر الانجليزى ثاكرى N.M. Thackeray (١٨١١-١٨٦٣) قصيدته هجائية قصيرة بنفس العنوان "آلام فرتر" ضمت الأبيات الشهيرة التالية :

Charlotte, having seen his body
Borne before her on a shutter,
Like a well-conducted person
Went on cutting bread and butter.

"فلما رأت شارلوت جثمانه
محمولاً أمامها فوق نعش
وكإنسان حسن التربية مهذب السلوك
شرعت تقطع قطعة من الخبز والزبد"

لقد أصبحت قصة "آلام فرتر" إنجيل المدرسة الرومانتيكية كما أسلفنا، إذ حوت كل مكونات فلسفة هذه المدرسة أى حب الطبيعة والقلق والإشفاق على الذات ومغامرة حب عاطفية. ولكن مسرحيات جوته التى ظهرت بعد ذلك كانت أكثر موضوعية، وذلك مثل مسرحية "كلافيجو" (Clavigo) ذات الحبكة الدرامية الجيدة، "وستيللا" (Stella) المكتوبة عام ١٧٧٥، والتى تقدم حلا رومانتيكيا مميزاً للمشكلة المعروفة أى عندما يقع البطل فرديناند فى حب امرأتين فى نفس الوقت، وحلا لهذا الموقف يعيش معهما ولو أن جوته غير فى هذه النهاية بعد ثلاثين عاما وسمح لفرديناند وستيللا بالإنتحار.

وبدأ جوته عام ١٧٧٥ فى مسرحية "إجمونت (Egmont) ولم يكملها إلا عام

---

(١١٢) عن رواية "آلام فرتر" راجع: Lamport, German Classical Drama, pp. 89-90.

١٧٨٧. ولهذا فإنها تضم الكثير من عناصر أدب مرحلة شبابه، وتدور المسرحية حول أحداث تاريخية تلتزمها التزاما يوشك أن يكون تاما ودقيقا. وهى أحداث شهدتها الأراضى المنخفضة فى حرب تحررها، التى إشتعلت فى القرن السادس عشر ضد قوى الإحتلال الإسبانية. على أن الموضوع التاريخى لا يمثل المحور الأوحد فى المسرحية، فهناك محاور أخرى ربما أكثر أهمية، ولاسيما رسم شخصية إجمونت نفسها. فهو رجل كريم من الطبقة النبيلة يقود حركة الإستقلال ويتخذ فى عين الشعب وقلبه هيئة الزعيم الحبيب ذى الشخصية البراقة. وهو يثق فى مصيره وينطلق على سجيته مرحا لا يحفل بالهموم، إلى درجة أن يعميه هذا المسلك عن الواقع الخطير. ويحذره رفيقه الواعى أورانين (Oranien)، الذى يعتمد فى سلوكه على العقل والروية والكياسة والحيطة، ولكن تحذيره يذهب أدراج الرياح. وهكذا يقع إجمونت فى الفخ الذى ينصبه له أخوه الإسبان، ويعتقل إجمونت ويزج به فى السجن تمهيداً لإعدامه علنا[١١٣].

وشهد عام ١٧٧٥ كذلك قصة حب أخرى لجوته مع ذات الجمال المميز آنذاك ليلى شينمون (Lili Schönemonn)، وكانت هذه آخر قصة حب له فى فرانكفورت. ثم وجد الشاب الرومانتيكى جوته روحا مماثلة فى شخص دوق فايمار الشاب، فإعتزل مهنته الكريمة وإنضم إلى حاشية البلاط الذى أصبح من أكثر أماكن أوروبا تمدينا. وفى هذا البلاط خاض جوته غمار تجارب عدة ومتنوعة فى شئون النقل والمال والحكم والإدارة والبحث العلمى، وما إلى ذلك من أنشطة فكرية وعملية. وأصبحت فراو فون شتاين Frau von Stein راعية حامية له، وتحت جناحها تعلم جوته الإعتدال والحكمة العلمية. وعندئذ شرع يكتب رواياته التعليمية مثل "سنوات تربية فيلهلم مايستير" (Wilhelm Meisters Lehrjahre)، التى كتبت مابين ١٧٩٥ و ١٧٩٦. وهى تطرح مفهوم جوته للحياة فى مرحلته الكلاسيكية. تصف هذه الرواية التعليمية أحداثا معاصرة، وذلك فى إطار رحلة يقوم بها الشاب فيلهلم مايستير وهو ابن أحد التجار. تحمله هذه الرحلة إلى لقاءات

---

(١١٣) Ibidem, pp. 44-7, 59-60.

ومواقف مختلفة ومتباينة يكتسب منها الخبرة ويستخلص الدروس. ويستعين فيلهلم فى ذلك بمواهبه الفطرية، التى تتعاون مع مؤثـرات وإنطباعـات العـالم الخـارجى، تعاونـا مشـتركا بـين جانبين يحفز كل منهما الآخر، ويمثل ذلك علاقة منسجمة بين الفرد والجماعـة. وتمثـل هـذه العلاقة نقيضاً للصراع الذى نشهده فى رواية "آلام فرتر". يندفع فيلهلم فى البداية خارجاً على مايسود بيت أسرته من تزمت بورجوازى، ويحاول إستخدام مهاراته الفطرية فـى تربيـة نفسه بنفسه، ويرجو أن يجد فى المسرح مايصبو إليه. وما يلبـث أن يفيـد مـن الحيـاة خبرة، وأن يتأثر بما يحيط به أى التربية المستقرة والتوجيه الخفى مـن قبـل أنـاس نـاضجين. ويتحقق فيلهلم من أن سعادته وواجبه يكمنان فى الإندماج فى المجتمع، وفى تحمل مسئولية تتعـدى حدود الفردية وتمتد لتشمل خدمة البشرية جمعـاء. والجديـر بـالذكر أن هـذه فكـرة يتناولها جوته مرة أخرى على نطاق أوسع وبمعالجة أقوى فـى تكملـة لهـذه الروايـة أسماهـا "سـنوات تجوال فيلهلم مايستر" (Wilhelm Meisters Wanderjahre) يصبح فيها فيلهلم طبيبـا. وهكذا إقتفى جوته أثر الترجمة الذاتية للبطل من محاولاته الرومانتيكية وحتى تصالحه النهـائى مع قيود وحدود الوجود الدنيوى.

وبهذه الروح قام جوتـه برحلتـه إلى إيطاليـا مـن ١٧٨٦ إلى ١٧٨٨، وأصبـح أكـثر إتصـالا بالكلاسـيكيات، فكتـب "إفيجينيـا فـى تـاوريس" (Iphigenie auf Tauris) "توركواتو تاسو " (Torquato Tasso). شرع فى كتابة "إفيجينيا" عام ١٧٧٩ وهى تعـد وثيقة لفكر جوته الجديـد عـن الحيـاة والكون، لقـد أخـذ موضـوع يوريبيديـس عـن هـرب أوريستيس وأخته من تاوريس البدائية حيث كان على وشك أن يقدم قربانا فيها على مذبح أرتميس. ولكن جوته وضع فيها هدفاً أخلاقياً عاليا لأن إفيجينيا ترفض أن تخدع حتى بربريـا مثل ملك السيكيثيين، وتحاول أن تخاطب فيه النوازع الإنسانية معترفة بأن أوريستيس أخوها وأن عليه لكى يشفى من جنونه ويتطهر من ذنبه – أى مقتل الأم – أن يعـود بتمثـال الربـة أرتميس إلى بلاد الإغريق مسقط رأسه. وهكذا تعد "إفيجينيا" إنتصارا أخلاقيا أراد بـه جوتـه أن يمجد مبدأه الفلسفى الجديد، وهو أن الإنسان يستطيع أن يحقق خلاصه عن طريق إنكـار الذات والعدالة وتزول اللعنة التى حطت على بيت آل أتريوس فى النهاية بواسطة الإنسانية

الخالصة (Reine Menschlichkeit). وكما قال جوته فى قصيدة شعرية نظمها فيما بعد:

كـــل خطـــأ إنســـانى أو فشـــل
تكفـــر عنـــه الإنســـانية نفســـها

وتتميز مسرحية "إفيجينيا" بثرائها فى التحليلات السيكولوجية، كما هو واضح من حالة القلق الذهنى التى يعانى منها أوريستيس. وكل ذلك صاغه جوتـه فـى أسـلوب لغـوى يعد من أروع ماكتب فى الألمانية. ولكن ينبغى الإعتراف بأن جوته قـد كتـب "إفيجينيـا" لا كمسرحية تعرض على الخشبة وإنما كقصيدة درامية للقراءة(١١٤).

وتعد مسرحية "تاسو" دراسة سيكولوجية أخرى أكثر عمقاً. وتـدور حـول شـاعر النهضة الإيطالى المعروف والذى سـبقت الإشـارة إليـه، وتـأخذ مادتهـا مـن حياتـه المرتبكـة. فتاسو شخصية بلغت بها الحساسية حد المرض، فهو يصاب بالإضطراب النفسـى لأن رجـل الدولة رفض أن يغازل الذاتية فى شخصه. وأصبح تاسـو غيـوراً منـه ويتحـداه فـى مبـارزة، ويعبر عن رغبته الجامحة فى تملك أخت ولى نعمته بالرضاعة، ويصـل إلى حافـة الجنـون، يتـم إنقاذ تاسو فى النهاية عندما تحل عقدة المسرحية فجأة وبسهولة. وهى مسرحية أكثر دراميـة فى قراءتها منها فى عرضها على المسرح، أى أنهـا مسـرحية أدبيـة. وهـى تؤكـد مبـدأ غـير رومانتيكى وهو أن شاعرا جيدا ليس أهم للإنسانية من رجل دولة حكيـم. وطبقـا لمعطيـات هذه المسرحية أيضاً فإن الشاعر العظيم هو الذى يرتفع فوق الذاتية والإستغراق فى الأنانيـة ويعرف موقعه فى مجتمعه. ولقد تعلم جوته هذا الدرس جيداً ووعاه، فعندما أصبحت إقامتـه فى فايمار متعبة هرب إلى إيطاليا. وهكذا تعبر "تاسو" عن حقيقة لم يسقطها جوته من حسـابه قط. فلقد التقى جوته بالأمير كارل أوجست دوق فايمار وأصبح وزيرا له يصرف أمور المال والاقتصاد والثقافة. وخفق قلبه من جديد فأحب السيدة شـارلوته فـون شـتاين التـى كـانت

(١١٤) عن "إفيجينيا" يوريبيديس ومضمونها الفلسفى راجع:
أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٣٠٠-٣٣١.
وعن مسرحية جوته راجع:
H.Trevelyan, Goethe and the Greeks. Cambridge 1941 (new ed. 1981), passim
E.M.Butler, The Tyranny of Greece over Germany, Cambridge 1935.

زوجة وأما لعدد من الأولاد. ومهما يكن من حكمنا على هذه العلاقة فلهذه السيدة الفضل فى كبح جماح عبقرية جوته الجارفة، وفى تحوله إلى الهدوء والإتزان والاكتمال أو بكلمة واحدة الكلاسيكية. وبعد أن قضى جوته عامين فى إيطاليا ١٧٨٦-١٧٨٨ وعاد إلى فايمار تفرغ للأدب والفن والعلم وهجر حياة البلاط وإعتزل الحياة العامة وابتعد من الأصدقاء القدامى. وعاش وحده مع بنت بسيطة هى كريستيانه فولبيوس التى تزوجها عام ١٨٠٦ بعد أن وهبته ابنه الوحيد أوجست.

ولقد رجع جوته عندما شرع فى كتابة مسرحيته "تاسو" إلى سيرة الشاعر الإيطالى توركواتو تاسو (١٥٤٤-١٥٩٥) كما كتبها جيوفانى باتيستا ماسو، وفيها إخترع الأخير من نسج خياله قصة هيام تاسو بالأميرة ليونورا شقيقة ألفونس الثانى أمير فيرارا الذى استضاف الشاعر ورعاه. وعندما ذهب جوته إلى إيطاليا قرأ من جديد عن حياة تاسو، كما كتبها أبانى بيرا أنطونيو سيراستى، والتى كانت قد ظهرت فى روما عام ١٧٨٥. فيأخذ جوته أشياء جديدة عن الصراع الذى دار بين تاسو ورجال البلاط والسياسة، كما يتعرف على شخصية أنطونيو مونتكاتينو الذى سيقوم بدور هام فى المسرحية، ويساعد مع صراع الحب اليائس على بلوغ الأزمة فى نفس تاسو إلى ذروتها، حتى يصل الصراع بينه وبين عالم السياسة والواقع الذى يمثله أنطونيو إلى قمته فى جنونه الأخير.

وتاسو هو أكبر الشعراء الإيطاليين، درس القانون والفلسفة والبلاغة فى بادوا وبولونيا، ثم التحق عام ١٥٦٥ بخدمة الكاردينال لويجى دست فى مدينة فيرارا واكتسب صداقة الأمير ألفونس الثانى وأصبح شاعر البلاط وعاش محاطا بالرعاية والتكريم حتى إنتابته الشكوك الدينية والنفسية فأصيب بجنون الشعور بالإضطهاد والإكتئاب. وهرب سراً إلى حبيبته كورنيليا فى مدينة سورنت مسقط رأسه. رجع مرتين إلى فيرارا غير أن حالات الجنون عاودته فأدخل فى مستشفى "سانتا أنا" عام ١٥٧٩. وبعد أن غادر المستشفى عاش مشرداً هائما على وجهه. ومؤلف تاسو الرئيس هو الملحمة الوطنية "القدس المحررة" (La Gerusalemme liberata) عام ١٥٨١ وتصور تحرير جيش الصليبيين تحت قيادة جوتفريد فون بويون لمدينة القدس. وقد تردد تاسو كثيراً فى نشر ملحمته وراح يأخذ آراء

كبار الشعراء فى عصره. حتى وصل به الأمر إلى تقديم نفسه لمحكمة التفتيش لتختبر إيمانه وتجيز ملحمته. وفى أواخر حياته ألف تاسو ملحمة أخرى أعطاها عنوان "القدس المفتوحة" (La Gerusalemme Conquistata). وهى ملحمة دينية خالصة ليس لها قيمة شعرية تذكر. وبصفة عامة تعكس أشعار تاسو مشكلات العصر الذى عاش فيه، والتى كانت سببا فيما أصابه من كآبة وتشكك إنتهيا به إلى الجنون والضياع نتيجة لانتشار الإصلاح الدينى المضاد وزيادة التشكك فى أمور الدين والدنيا.

تعالج مسرحية جوته الصراع الخالد بين الشاعر والواقع، بين عالم الفن وعالم السياسة والتنافر بين الموهبة وبين الحياة. فى المسرحية عالمان يصطدم كل منهما بالآخر، عالم المجتمع والسياسة ويمثله الوزير أنطونيو والأمير ألفونس والدوقة ليونورا سانفيتاله. وهو عالم تغلب عليه روح الحكمة والسيادة ويتميز بوضوح الرؤية العقلية وطموح الغريزة العملية. وهناك عالم الشعور والفن الذى يحلق فيه تاسو كالطائر الوحيد الفريد، ثم يحاول أن يهبط لكى يعيش فى الحاضر أو أن ينسجم مع الواقع فيشعر بعجزه ويزداد انكسارا وإحساسا بالإحباط. ذلك أن عالم المطلق والجوهر والفن النقى الخالص لا يمكن أن يلتقى مع عالم المحسوسات والمادة والواقع. ولكن الصراع بين هذين العالمين ليس هو التفسير الوحيد لمسرحية "تاسو" ومأساة بطلها. فسر مأساة تاسو أنه يحس كما لا يحس أحد غيره بذلك الطموح المطلق الذى ينزع إليه الفنان بطبيعته، ثم يرتطم بالعجز الحتمى لتحقيق طموحه ولكنه يرفض الاستسلام. تاسو مثل هاملت بل مثل سقراط يسمع صوتا لا يسمعه غيره، ويكلف نفسه برسالة لا يستطيع أحد أن يحققها، فهو يحمل أمانة المطلق أو الحقيقة والفن فى حين يحيط به من كل اتجاه نظام حديدى من الأشخاص والعلاقات والأغراض والأهواء الشخصية المادية، ويشعر تاسو بالعجز عن تعديل هذا النظام أو الاندماج فيه.

ولقد كان اللقاء بين تاسو والأميرة هو نواة المسرحية كما تصورها جوته فى البداية، ولعله كان هو الباعث الذى دفعه إلى كتابتها بعد أن وجد فيها صدى لحياته وعذابه فى ذلك الحين. يشعر تاسو من أول لقاء له مع الأميرة بأن جمالها يأسره، ولعله قد شعر قبل ذلك بأن هذا الجمال نموذج عال يفتقر إلى الواقع،

أو بأن وجودها قد تشكل بالحقيقة والجمال فى صورة يعجز عنها الواقع. ولقد ظل يقنع نفسه بهذه الفكرة الأفلاطونية الخالصة حتى اعتقد أن المثل الأعلى للوجود قد تحقق فى الأميرة، بعد أن ضاع من العالم المحيط به وأصبحت فى نظره خيالا من الماضى أو مثلا من المثل البعيدة عن عالم الواقع والتاريخ.

وليست الأميرة أقل منه إيمانا بهذه المثل العليا، ولا هى أقل منه شوقا إلى إثراء الحاضر البائس بالجمال المثالى. ولكن إذا كان هذا العشق المشترك هو الذى يربط بينهما برباط من التقدير والإعجاب فإن هناك شيئاً آخر يفرق بينهما تفرقة شاسعة. فالأميرة تؤمن بأن مثال الجمال لا يتحقق فى الواقع أو بأن لحظة تحققه لم تأت بعد، وهى تؤمن بذلك إيمانها بقدر قاس أو قانون صارم لا سبيل إلى الإفلات منه، وانصياعها لهذا القانون يكسب شخصيتها مسحة من الكبرياء الحزينة ويطبع سلوكها بطابع الزهد. لقد عرفت أن الواقع قد اغترب عن المثال والفعل قد انشق على المعنى، فوفرت على نفسها آلام خيبة الأمل المتكررة التى يعانيها تاسو. وليس معنى هذا أنها استسلمت لمرارة الزمن، بل معناه أنها راحت توجه حياتها على هدى قيم موضوعية متزمتة لا مكان فيها للرغبة أو الطموح. وأخذت نفسها بفضائل الصبر والإحتمال والحرمان، وهى تحاول أن ترد تاسو إلى التعقل والإتزان. وتحاول أن تريه الواقع البائس على حقيقته، ولكنه يظل غارقا فى أحلامه العلوية تائها فى حبه. إنها تؤمن بالقيم والتقاليد التى تتحكم فى عالم البلاط، وهو ما يجمع بينها وبين شقيقها الأمير وكذا الوزير أنطونيو والدوقة ليونورا سانفيتاله. ولكنها فى نفس الوقت تعتقد بأن هناك قيما أعلى لم يئن آوان تحقيقها فى عالم الواقع، وهذا مايجعلها تحس بالوحدة والعزلة والغربة فى البلاط، ويقرب بينها وبين تاسو فتقف منه موقف الإعجاب الصامت الحزين والحب الزاهد الحنون.

ويرى كثير من النقاد أوجه تشابه عديدة بين "تاسو" و "أوديب ملكا" لسوفوكليس فى الموضوع والأسلوب والحوار، بل إن الشاعر يلجأ إلى الشكل الإغريقى القديم فيبنى مسرحيته على منواله، ويصب فيه موضوعا أو مشكلة

حديثة يتركز الصراع الحقيقى فيها فى باطن الإنسان نفسه. ومع أن مأساة أوديب فى صميمها مأساة ميتافيزيقية خالصة فى حين أن مأساة تاسو مأساة تاريخية مرتبطة بزمن معين، إلا أنهما متشابهتان من حيث الشكل الذى يتميز به بناؤهما الدرامى. فالحدث يدور فى كلتا المأساتين حول البحث عن الحقيقة أو الكشف التدريجى عن مشكلة أو موطن فاسد كامن فى طبيعة البطل نفسه، تزيد حيرته وتخبطه تعقيداً على تعقيد. ومن ثم كان العذاب الوجدانى فى "تاسو" وفى "أوديب" أهم من الفعل والمعرفة المريرة التى تتكشف شيئا فشيئا، وأخطر بكثير من التطور التاريخى. فأوديب فى بداية المأساة هو البطل المنقذ للمدينة والشعب، وفى نهايتها هو الرجس المنبوذ والمنفى المطرود. وتاسو أيضاً فى بداية المسرحية هو الشاعر المتوج، وفى النهاية هو المحكوم عليه بالدمار والإنكسار. وكل منهما كان عظيما فى مجده شامخا فى إنهياره وكأنه نصف إله[١١٥].

موضوع مسرحية "تاسو" هو العذاب الذى يكابده الشاعر، والحديث الذى يدور بينه وبين نفسه المنطوية، والتناقض الخفى الذى كان يخفيه فى صدره. لقد ساعد بذلك بإرادته أو بغير إرادته الظروف المحيطة به على كشف النقاب عن كوامن ضعفه. فمأساة تاسو إذن مأساة حديث ذاتى أى مونولوج أو لحن فاجع فردى، لا تقوم فيه بقية الشخصيات إلا بدور الأصوات المصاحبة التى تسمع حينا، وتصمت فى أغلب الأحيان[١١٦].

وكان لعلاقة جوته بشيللر أكبر الأثر على كليهما. فها هو جوته يراجع ما كان قد كتبه من "فاوست". كما كان لوفاة شيللر عام ١٨٠٥ أكبر الأثر إذ حزن جوته عليه حزنا بالغا، وظن أنه على وشك أن يموت لضعف كيانه. إقترب منه الموت، ولكنه مع ذلك كان يعمل ويجد فى العمل العزاء الوحيد. وفى عام

---

(١١٥) راجع: أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص٢٥٦-٢٩٩.

نفس المؤلف: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص٣٣-٧٥.

(١١٦) عن مسرحية "تاسو" راجع: Lamport, German Classical Drama, pp. 89-94.

١٨١٤ قرأ ترجمة ديوان حافظ الشيرازى فتملك عليه قلبه، وشرع يتوسع فى دراسة الثقافة الإسلامية العربية والفارسية والتركية. وكتب مجموعة قصائد على الطريقة الشرقية سماها "الديوان الشرقى للمؤلف الغربى"[١١٧]، فى وقت كان يهيم فيه حبا بفتاة جذابة هى ماريانه يونج.

وظل جوته يكتب للإنسانية كلها ويغوص بأفكاره إلى صميم أعماقها حتى مات فى ٢٢ مارس عام ١٨٣٢. وإذا كانت مسرحية "إجمونت" تمثل ثورة البلاد المنخفضة، وتنتهى بانتصاره ونشوة الحرية، إلا أن إجمونت قد فشل كثورى بسبب إفتقاده لصفات رجل الدولة ورجل العالم. ذلك أن طبيعته الواثقة والغارقة فى الحب تنتهى بالقبض عليه وإعدامه على يد الإسبان. وهى معالجة بعيدة عن توهج المعالجة الأولى للبطل الثورى فى "جوتس". "إجمونت" إذن هى مسرحية مستفزة عن موضوع المحرر الخالد الذى يفشل حتى ولو كرم قضيته بنبله. ولئن إنتهت جولات جوته الكبرى فى المسرح بـ "إجمونت" و "إفيجينيا" و "تاسو" فإن هناك فجوة كبيرة بينها وبين "فاوست" التى انشغل بها طول حياته، فأصبحت سجلا لحياته ولخمسين عاما من التاريخ الأوروبى. وظهر الجزء الأول الكامل كما نملكه الآن عام ١٨٠٨، وأتم جوته الجزء الثانى فى آخر عيد ميلاد له وقبل أن يموت بقليل عام ١٨٣٢.

ولا شئ أكثر خطأ من الفصل بين الجزئين، وإعتبار الجزء الأول مسرحية كاملة والجزء الثانى خليطا من المشاهد. ورغم أن المسرحية لم تولد دفعة واحدة بل نمت بالتراكم، إلا أنها تمثل وحدة عضوية. إنها فسيفساء درامية إتخذت لنفسها نموذجا من بحث الإنسان الهائم عن معنى أو مغزى لوجوده على ظهر الأرض. مسرحية "فاوست" بعبارة أخرى هى تاريخ الإنسان برؤية ميتافيزيقية لطموحه، وهى لا تتناسب مع خشبة المسرح بقدر تناسبها مع الحياة نفسها.

---

(١١٧) أنظر ترجمة عبد الرحمن بدوى: دار النهضة المصرية ١٩٦٧.

ولقد إنبثقت فكرة هذه المسرحية فى المرحلة التى سبقت إنتقال جوته إلى فايمار حيث كتب الصياغة الأولى. وكان جوته قد تأثر أعظم التأثر بمسرح للعرائس قدمته جدته له ولأخته فى عيد الميلاد عام ١٧٥٣. وكان هذا المسرح الصغير قد عرض فيما عرض تمثيلية كانت مشهورة فى ذلك الوقت عنوانها "فاوست". ومما لا شك فيه أن إهتمام جوته بالمسرح بصفة عامة وبقصة فاوست بصفة خاصة يعود إلى هذه التمثيلية. وتدور قصة فاوست حول رجل كان يعيش فى الواقع إبان أواخر القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر. قيل إنه عاش عام ١٤٨٠ فى مدينة صغيرة قرب مادلبرون وإنه أقام فى مدينة فينبرج قبيل عام ١٥٣٢ ودرس فيها الطب واللاهوت. ثم فر منها إلى مدينة كراكو حيث درس السحر وخالط القابالة – وهم يهود يكونون فيما بينهم مذهبا سريا يقوم على السحر والشعوذة – تعلم منهم فاوست أسرار الذات الإلهية والكائنات السماوية وخلق العالم وخبايا الغيب، ثم صار يأتى أعمالا خارقة، مثلا قيل إنه نزل البندقية وتحرك أمام الناس فطار فى الهواء، وفى مادلبرون جمع الناس حوله وأراهم كيف يصنع المال بالسحر. ونزل أرفورت فبعث بعض أبطال هوميروس أحياء، وفى ليبزج قام بأعمال خارقة فى الحانات وهرب راكبا برميلاً! وقيل إن الشيطان كان يعينه ويخلصه من مطارديه ويتبعه فى هيئة كلب. وإنتهى فاوست نهاية أليمة فقد وجد ميتا فى هيئة تبعث على الإعتقاد بأن الشيطان هو الذى قتله.

وفى عام ١٥٨٧ ظهر "الكتاب الشعبى" ليحكى قصة فاوستوس – وهذه هى الصورة الأصلية للاسم – على أنه ابن بعض الفلاحين، درس علوم اللاهوت حتى حصل على درجة الدكتوراه. ولكنه مالبث أن انصرف عن العلوم الدينية ودرس الطب والتنجيم وأمور السحر. وتعلم من الغجر الجوالين قراءة الكف، يحسب الطالع ويحضر الشياطين، وذات مرة ذهب إلى غابة وسب الله ثلاث مرات فظهر له الشيطان، ومع أن فاوستوس خاف من منظره فى البداية، إلا أنه تواعد معه على لقاء بمنزله. وظهر له الشيطان بالمنزل وسط اللهب والدخان.

وتفاوض الشيطان مع فاوستوس، فعرض عليه أن يمكنه فى الأرض وفى كل يريد وطلب منه لقاء ذلك أن ينكر الله والملائكة، وأن يعادى البشر أجمعين ولاسيما القسيسين ورجال الدين، وأن يمقت الزواج ولا يفكر فيه. وقبل فاوستوس كل الشروط وتناول سكينا حادة وشق بها وريد يده اليسرى وملأ بالدم المنساب كوبا وكتب به عقداً، أثبت فيه بنود الإتفاق مع الشيطان. وكانت مدة العقد أربعا وعشرين سنة، فالشيطان بعد إنقضاء هذه المدة يحق له أن يقبض على جسم فاوستوس وروحه رهينة وأن يتصرف فيهما كيفما شاء.

لقد سبق جوته فى المعالجة الدرامية لقصة فاوستوس كريستوفر مارلو (١٥٦٤-١٥٩٣) بانجلترا، فكتب "مأساة الدكتور فاوستوس" عام ١٥٨٨. وإلى ألمانيا حملتها الفرقة الإنجليزية الكوميدية فى أوائل القرن السابع عشر، ثم أخذتها الفرق المسرحية المتجولة فى ألمانيا ومثلتها فى أماكن مختلفة من بينها على وجه التأكيد فرانكفورت وليبزج وستراسبورج. ومن المحتمل أن يكون جوته قد شاهد العرض. ومن المحتمل أيضاً أن يكون ليسنج قد عالج موضوع فاوستوس فى إحدى مسرحياته غير المعروفة. لأنه نشر فى الرسالة السابعة عشر من رسائله الأدبية المشهد الثالث من الفصل الثانى، مما يوحى بأن الفصل الأول والثانى كانا كاملين أو شبه كاملين.

تبدأ أحداث مسرحية جوته فى السماء، حيث يستهل الإله فاتحة المسرحية بالثناء على الإنسان الباحث الأبدى عن الحقيقة اللانهائية. قائلا بأن الإنسان مخطئ طالما هو يحاول، ولكن هذه المحاولة نفسها هى التى ستنقذه فى النهاية وهذا ماتثبته المسرحية. لقد يئس فاوست من الوسائل المتبعة إبان العصور الوسطى للحصول على المعرفة، وهو يطمع فى الوصول إليها أى المعرفة اللانهائية عن طريق السحر. فيأتى مفيستوفيليس الشيطان ويعده بتحقيق كل رغباته. فيحتقر فاوست هذا الوعد ويعتقد بأن هذه الروح السلبية والسطحية لا يمكن أن تشبع روحه الجوعى للمعرفة. على أية حال فإنه يوقع عقداً ويبيع روحه للشيطان مقابل تحقيق كل

رغباته، وعندئـذ يجـدد مفيسـتوفيليس شـباب فاوسـت ويغرقـه فـى الملـذات ويجعلـه يحطـم الفتـاة الطيبـة جريتشـين (Gretchen) التى تعدم بعـد قتـل وليدهـا الـذى حملتـه منـه سـفاحا. ولكـن مجـرد شـعور فاوسـت بـالندم يقلـق مفيسـتوفيليس ويربـك خططـه. إن فاوسـت قـد إنبعـث مـن أعمـاق هـذه التجربـة روحـا إنسـانية عاطفيـة، وليـس مجـرد كيـان بـلا ضمـير. وهكـذا يـترك الجـزء الأول مـن المسـرحية مفيسـتوفيليس مهزومـا على الأقـل بصـورة جزئيـة وإن لم يكـن بصفـة نهائيـة.

وبـدأت جـولات فاوسـت فـى الدنيـا بعـد تحـرره مـن النـدم ومفيسـتوفيليس هـو أداة بحثـه اللإنهـائى، وسـيصبح فيمـا بعـد أداة رغبتـه الخلاقـة. وقادتـه مغامراتـه إلى بـلاط الإمـبراطور حيـث يصـارع ببراعـة نـادرة المعضـلات الماليـة التـى تعـانى منهـا الإمبراطوريـة. ثـم تمـر حـوادث هيلـين الطروادية التى تحقق رغبـة فاوسـت فـى التمتـع بالجمـال الكلاسـيكى. ثـم حادثـة إيوفوريـون[١١٨] الرمزيـة والتـى فيهـا يظهـر السـلوك المدمـر للطفـل المولـود لفاوسـت مـن هيلـين أخطـاء الطمـوح الميتـافيزيقى. ويمثـل إيوفوريـون أيضـاً الفـن الرومـانتيكى الـذى لا جـذور لـه، ويوحـى بشـخصية الشـاعر بايرون وهو يتعثر فـى الفضـاء.

وبعـد أن إسـتنفد فاوسـت كـل طاقاتـه الشـعرية يعـود إلى النشـاط العملـى، مثلمـا فعـل جوتـه الـذى قـال قولتـه البرجماتيـة "كـل مـا هـو مثمـر هـو فقـط الحقيقـى". وقـال أيضـاً "إذا أردت أن تـدرك اللانهـائى فاعـبر المحـدود مـن كـل جوانبـه". ومثلمـا حـدث للثورة الفرنسـية وطموحاتهـا التـى إنتهـت إلى نشـاطات اقتصاديـة وعمليـة إبـان القـرن التاسـع عشـر، ومثلمـا فعـل جوتـه الشـاعر الغنـائى الـذى أصبـح فـى النهايـة موظفـا وعالمـا يتبـع الحكومـة، فـإن فاوسـت ينهمـك الآن فـى دنيـا العمـل ويشـغل نفسـه

---

(١١٨) ولد يوفوريون (أو إيوفوريون) حوالى عام ٢٧٥ ق.م فى خالكيس بجزيرة يوبويا ودرس الفلسفة فـى أثينـا شغل منصب رئيس مكتبة أنطاكية بسوريا فى عصر أنطيوخوس الأكبر (٢٢٣-١٨٧ ق.م) ومات ودفـن هناك وبالتحديد فى أناميا. مارس تأثيرا عميقا على الشعراء المجددين (السكندريين) فى روما ولاسيما على شاعر الغزل الأشهر كاتوللوس.

بزراعة قطعة من الأرض وتجفيف المستنقعات وتأسيس مجتمع مزدهر.

وتسبب محاولات فاوست المتاعب للآخرين، فليس فقط المدمرون هم الذين يزعجون عقول الناس فمن آخر ما فعل من مصائب هو التصديق على نزع ملكية أسرة فقيرة مكونة من رجل وامرأة عجوزين بريئين، فقد أدت هذه الفعلة إلى موتهما ولا سيما بعد أن أمرهما فاوست بمغادرة منزلهما. ولقد ندم فاوست بحرارة ولكنه لم يتوقف عن المضى فى طريقه الذى بدأه. وفى النهاية عندما يسخر مفيستوفيليس ساعة سقوط وموت فاوست يقول:

" ماالفائدة من عملية الخلق اللانهائى"

وتأتى الإجابة بإنقاذ روح فاوست وصعودها إلى السماء، فمثل هذه الروح لم تخلق إلا للخلود. وهذا الصراع الأرضى هو فقط رمز للطموح الأبدى والخلق اللانهائى الذى يميز الكون. صفوة القول إن صراع فاوست هو رمز كونى لأن "كل الأشياء تأتى لتمر وتنتهى، ولكنها تبعث من جديد رموزا".

إن مسرحية "فاوست" هى عمل العمر بالنسبة لجوته، فإذا كان دانتى قد أبدع "الكوميديا الإلهية" فإن جوته قد أبدع "النزوة الإلهية". ولكن من الناحية الدرامية فليست مسرحية "فاوست" كاملة فى دقتها، ولا فى حبكتها فللمؤلف أهداف أخرى ومسرحيته ربما تكون ملحمية، إنها قصيدة طويلة عن تجربة نادرة(١١٩).

وفى ختام حديثنا عن جوته نذكر ما قاله هينه (Heine) عندما زاره فى شئ

---

(١١٩) عن "فاوست" راجع:

B. Fairley, Goethe's *Faust* Sex Essays. Oxford 1953.
E.M. Butler, The Fortunes of *Faust*. Cambridge 1952 (reprint, 1979).
F.J. Lamport, German Classical Drama, pp. 132-157.
H.Jantz, The Form of "*Faust*". The work of Art and its Intrinsic Structures Baltimore - London 1978.
J.K. Brown, Goethe's *Faust*. The German Tragedy. Ithaca- London 1986.
N. Boyle, Goethe: *Faust* Part one. Cambridge 1987.

يجمع بين السخرية والتقدير "عندما زرته نظرت لا إرادياً حول المكان بهدف رؤية النسر والصاعقة (رموز زيوس كبير آلهة الإغريق) وكنت على وشك أن أخاطبه بالإغريقية، ولكننى فوجئت بأنه يفهم الألمانية فحادثته بهذه اللغة... ويتسم جوته، بنفس الشفاه التى قبل بها (زيوس) ليدا الجميلة ويوروبا وداناى وسيميلى وأميرات أخريات وحوريات، بما فيهن مديرة منزله كريستيانه التى أصبحت فيما بعد زوجته"(١٢٠).

(١٢٠) عن جوته وموقعه فى تاريخ الأدب والمسرح والفكر راجع:

E.M. Wilkinson (ed.), Goethe Revisited. New York - London 1983-4.
M. Carlson, Goethe and the Weimar Theatre. Ithaca - London 1978.
T.J. Reed, The Classical Centre: Goethe and Weimar 1775-1832. London - New York 1980 (reprint Oxford 1986).
W. Hinderer, Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980.
W. Flemming, Goethe und das Theater seiner Zeit, Stuttgart 1968

الباب الثانى

التراث المتجدد فى مسرحيات شكسبير وراسين

دراسات مقارنة

"(زيوس) لم يعط أحداً من البشر حظاً بلا كدر،
بل يدور الترح والفرح على التوالى دواليك
بين كافة أبناء البشر،
تماماً كما يلف نجم الدب فى ممراته الدائرية
فالليل ذو النجوم لا يدوم للبشرية
ولا المصائب ولا الثروة أبدية
وعندما تذهب بعيداً عنا
يأخذ إنسان آخر دوره... بدلاً منا
فينال السعادة والحرمان". (سوفوكليس "بنات تراخيس" أبيات ١٢٨-١٣٧)

"وكما كان يعتقد بأن روح يوفوربوس (Euphorbus) قد تقمصت بيثاجوراس فإن روح أوفيديوس العذبة والمليحة تعيش فى شكسبير المعسول فى إنسيابه (mellifluous) ولسانه (honey-tongued)"
.(F Meres, Palladis Tamia, p. 280)

الفصل الأول

المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير

دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى

تمهيد

لا تزال علاقة الشاعر الإنجليزى الكبير وليام شكسبير **William Shakespeare** (١٥٦٤-١٦١٦) بمصادره الكلاسيكية[١] مسألة خلافية، تثير الكثير من الجدل بين العلماء المتخصصين. على أن ذلك الجدل لا يبذر الشكوك حول حقيقة تأثر شكسبير بالتراث الإغريقى الرومانى، فهذه حقيقة لا ترقى إليها الظنون ولا يمارى فيها أحد. وإنما يدور الجدل بين الدارسين المدققين والعلماء المحققين حول مدى هذا التأثر وكيفية وقوعه. فأى المؤلفين الكلاسيكيين قرأ شكسبير؟ وهل كان إلمامه باللغة الإغريقية واللاتينية يمكّنه من الإتصال المباشر مع نصوص هاتين اللغتين ؟ أم تراه إكتفى بقراءة المترجمات؟ ثم يأتى السؤال الأهم: ما دور الثقافة الكلاسيكية فى تكوين شكسبير تلك العبقرية الدرامية النادرة ؟

وبادئ ذى بدء نعترف بأن محاولتنا للإجابة على تلك الأسئلة المطروحة مغامرة محفوفة بالمحاذير والمخاطر. فحتى لو استطعنا أن نتعقب النصوص الإغريقية واللاتينية التى ترجمت أو أعيد طبعها قبل عصر شكسبير وأثناء حياته – وتلك مهمة شاقة للغاية – فإننا لا نستطيع تحديد موقف شكسبير بالضبط من تلك الطبعات والترجمات. ذلك أننا لا نملك من وثائق حياته الشخصية والتعليمية ما يمكننا من الإجابة على كل تساؤلاتنا المطروحة بطريقة قاطعة مانعة لكل الشكوك. إذ سيبقى الباب مفتوحا – والحال هكذا – أمام التخمينات التوفيقية والحلول النصفية. ومع ذلك فإن الدراسات الأدبية الجادة لا تستسلم أمام الصعوبات، وتشق طريقها مهما كان الأمر. ويكفى بالنسبة لموضوعنا أننا نملك وثيقة واحدة تفوق فى قيمتها آلاف الوثائق، ونعنى نصوص شكسبير نفسها، إذ لابد أن تكون مرجعنا الأول

---

(١) سبق أن نشرنا هذه الدراسة فى مجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد الثانى عشر، عدد ٣ (أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر ١٩٨١) ص ١٤٧-٢٢٨. ولكننا هنا قد نقحناها وأضفنا إليها مااستجد من آراء واتجاهات.

وملاذنا الأخير. إن التوفر على تلك النصوص وتحليلها تحليلا دقيقاً ونقدها بأسلوب أكاديمى فيه الكثير من التأنى والوعى سيضع أيدينا على دلائل داخلية لا حصر لها، وأقل مايقال عنها أنها أقرب إلى الصحة من الدلائل الخارجية حول ثقافة شكسبير الكلاسيكية. وسواء قلنا إن نشاط حركة إحياء التراث الإغريقى الرومانى قد جعل الزاد الثقافى لعصر شكسبير زادا كلاسيكيا بالدرجة الأولى، وإن ذلك أثر على كل نتاج ذلك العصر الأدبى، أو قلنا إن شكسبير نفسه كان شغوفاً بالحضارة الكلاسيكية فتعمق فى دراستها - وهو أمر لا يمكن التدليل على صحته من خارج نصوص المؤلف نفسه كما رأينا - فإننا سنصل إلى نفس النتيجة، ألا وهى أن مسرحيات شكسبير مثقلة بثمار الثقافة الكلاسيكية الشائعة فى عصر النهضة الأوروبية.

لاتينية قليلة وإغريقية أقل

وينبغى ألا ننسى - ونحن نشرع فى دراسة مصادر شكسبير الكلاسيكية - حقيقة أن الجزيرة البريطانية كانت يوما ما جزءاً من الإمبراطورية الرومانية، مما يعطيها الحق فى إقتسام التركة الكلاسيكية مع بقية بلدان القارة الأوروبية. ففى عام ٥٥ ق.م قام يوليوس قيصر يغزو بريطانيا، وفى العام التالى تمكنت حملة رومانية قوامها خمس فرق بقيادة نفس هذا القائد الأشهر من التمركز فى مكان ما يقع بين دوفر وساندويتش، ثم عبرت فيما بعد نهر التيمز. ولكن يوليوس قيصر إضطر للعودة إلى بلاد الغال (تقابل فرنسا الحالية تقريباً) لإخماد بعض الإضطرابات التى وقعت فيها أثناء غيابه. ولم تتكرر هذه المحاولة الجريئة لضم الجزيرة البريطانية إلى الإمبراطورية الرومانية منذ ذلك التاريخ إلا فى عصر الإمبراطور كلاوديوس وبالتحديد عام ٤٣م. إذ قاد أولوس بلاوتيوس أربع فرق رومانية وقوات أخرى مساعدة، وإستطاع أن يتمركز فى روتوبياى (Rutupiae وتقابل الآن Richborough)، وأن يحرز نصرا حاسماً فى موقعة ميدوى (Medway). ثم جاء الإمبراطور كلاوديوس نفسه بعد ذلك على رأس إمدادات عسكرية ضخمة، تقدم بها فى أراضى الجزيرة حتى كولشيستر (Colchester)، فأسرعت كثير من القبائل لتقسم يمين الطاعة والولاء له. وبعد عودة الإمبراطور كلاوديوس إلى روما صار أولوس بلاوتيوس سالف الذكر أول حاكم على

الولاية الرومانية التى أنشئت فوق الجزيرة البريطانية، والتى تكونت من الأراضى التى تم فتحها حتى ذلك الحين. وكانت مهمة هذا الوالى الرومانى الأساسية أن يواصل غزو وضم بقية الأراضى البريطانية. وتوالى الحكام الرومان على بريطانيا، وتوالت أحداث الحروب التوسعية على حساب القبائل المحلية، واستمر الحكم الرومانى لبريطانيا حتى عام ٤٢٩م. ولا تزال توجد بعض الآثار الرومانية فى بريطانيا إلى يومنا هذا. وأهم تلك الآثار بقايا سور هادريان الإمبراطور الرومانى من ١١٧-١٣٨م، وكذلك "الطرق الرومانية" التى برع الرومان فى شقها وتعبيدها. كما لا تزال كثير من المدن البريطانية تحمل نفس الأسماء اللاتينية – كما هى أو معدلة بعض الشئ – التى اتخذتها منذ تأسيسها فى العصر الرومانى. وأهم من ذلك أن الجزيرة البريطانية تدين للإحتلال الرومانى بفكرة تأسيس المدن الكبيرة، التى لم يسبق لها عهد بها من قبل، حيث اقتصرت المجتمعات فيها على قرى صغيرة بيوتها لا تتعدى الأكواخ البدائية. فلما جاء الرومان وأقاموا فيها كان لابد من تخطيط المدن الكبيرة وإقامتها مع توفير شبكات الطرق الطويلة والمستقيمة، فتلك ملامح أساسية فى الحضارة الرومانية التى يغلب عليها الطابع العملى والعمرانى.

وحتى القرن الأول الميلادى كان الرومان قد أنشأوا على أرض الجزيرة البريطانية عدة مدن، هى بمثابة عواصم للقبائل المحلية التى كانت من قبل متفرقة. ومن بين هذه المدن نذكر فينتا بلجاروم (Venta Belgarum) وتقابل الآن وينشيستر (Winchester)، ونوفيوماجوس (Noviomagus) وتقف مكانها الآن مدينة تشيشيستر (Chichester)، وكورينيوم (Corinium) ومكانها الآن سيرينسيستر (Cirencester)، ودورنوفاريا (Durnovaria) وتحمل الآن اسم دورشيستر (Dorchester). وأقام الرومان كذلك بعض المستعمرات (Coloniae) مثل كامولودونوم (Camulodunum) وتقابل الآن مدينة كولشيستر (Colchester)، وليندوم (Lindum) وهى الآن لينكولن (Lincoln). أما لوندينيوم (Londinium) فهى المستعمرة التى أصبح اسمها الآن لندن (London)[٢].

---

(٢) عن تفسير آخر لأصل اسم العاصمة البريطانية راجع حاشية رقم ٨١.

ولقد صارت هذه المدينة العاصمة فى تاريخ لا يمكن تحديده بدقة تامة، ولكن يمكن القول بصفة عامة إن ذلك وقع إبان عصر الأباطرة الأنطونيين نسبة إلى أولهم أنطونينوس بيوس Antoninus Pius (١٣٨-١٦١م)، أما آخرهم فكان كومودوس Commodus الذى حكم من ١٨٠-١٩٢م حيث قتل.

كانت المدن والمستعمرات الرومانية فى الجزيرة البريطانية إذن مراكز حضارية متقدمة، ضمت المنازل الكبيرة والشوارع المستقيمة والسوق الرومانية المعروفة ("فورم" Forum) وكذلك الحمامات العامة والمسارح. وفى ظل الحكم الرومانى راجت التجارة وتقدمت الصناعة، نتيجة لإستتباب الأمن والإستقرار وبفضل شبكة الطرق المعبدة. وأدخل البلجيكيون المهاجرون فن سك العملات إلى الجزيرة البريطانية. وعلى أيدى الرومان دخلت العبادات الشرقية مثل عبادة ميثراس (Mithras) وإيزيس وسيرابيس[٣] وغيرهم. وهكذا إحتضنت بريطانيا إبان العصر الرومانى العبادات الكلتية والشرقية جنبا إلى جنب مع العبادات الإغريقية الرومانية. ومن المرجح أن المسيحية لم تدخل الجزيرة البريطانية إلا حوالى القرن الثانى الميلادى، ولكنها لم تصبح الديانة الرئيسية إلا فى القرن الرابع.

ومما قدمنا يُفهم أن بريطانيا مرتبطة تاريخيا وحضاريا بالرومان ولغتهم اللاتينية أكثر من إرتباطها بالإغريق ولغتهم الإغريقية. فلا غرو أن تكون اللغة اللاتينية هى اللغة الأكثر شيوعاً بين الإنجليز إبان عصر النهضة. أضف إلى ذلك أن اللاتينية كانت لغة الكنيسة الغربية التى كانت إنجلترا تتبعها إلى أن حدث الإنقسام بينها وبين البابا فى عهد هنرى الثامن (١٥٠٩-١٥٤٧) وهو والد الملكة اليزابيث (١٥٥٨-١٦٠٣). ولا يعنى هذا أن اللغة الإغريقية كانت مهملة أو مجهولة تماما آنذاك فى انجلترا. فلقد توسع الإنسانيون أصحاب

---

(٣) عن العبادات الشرقية فى الامبراطورية الرومانية راجع:

Ahmed Etman, "Isis in the Greco-Roman world with a special reference to Plutarch's Treatise "De Iside et Osiride", Journal of Oriental and African Studies (JOAS) Vol. 2 (Athens 1990) pp. 11-21.

F. Cumont, Les religions orientales dans le paganisme romain 4th ed. 1929. Engl. Transl. Dover Publications. New York 1959.

حركة إحياء التراث الكلاسيكى فى دراسة هذه اللغة وآدابها بالجامعات، بل إن علية القوم كانوا ينظرون إلى اللغة الإغريقية - لا اللاتينية - على أنها سمة من سمات الرفعة والجاه. ولكن هذه الحقيقة فى حد ذاتها تشهد ضمنيا بغلبة اللغة اللاتينية وإنتشارها، والتى أصبحت فى الواقع منذ نهايات القرن الخامس عشر لغة العلم والثقافة والدين، ليس فقط فى إنجلترا بل فى سائر أنحاء القارة الأوروبية أيضاً.

هذا بالنسبة لبريطانيا عصر النهضة. أما بالنسبة لشكسبير فيرى بعض العلماء أن محصوله من اللغتين الإغريقية واللاتينية ضئيل هزيل لا يمكنه من قراءة نصوصهما. ويرى هذا الفريق من العلماء أن من يقرأ مسرحيات شكسبير لا يواجه مواطن كثيرة أو قليلة تستوجب معرفة المؤلف بهاتين اللغتين معرفة واسعة. والجدير بالذكر أن مثل هؤلاء العلماء لا يشكون فى معرفة شكسبير بالإيطالية والإسبانية وفرنسية العصور الوسطى قدر شكهم بالنسبة للإغريقية واللاتينية. وهم يرجحون أن يكون شكسبير قد قرأ بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥) مترجماً إلى الفرنسية، ولكنهم فى نفس الوقت يؤكدون أنه قرأ أجزاء من مؤلف جيرالدى (G. Giraldi) الملقب بالشينشيو (Il Cinthio) ١٥٠٤-١٥٧٣ "المائة أسطورة" (Hecatommithi). ويؤكد هؤلاء العلماء أيضاً أن شكسبير قرأ مسرحيات إيطالية كثيرة. وسيتضح من الصفحات التالية فى دراستنا أن لنا تحفظات على مثل تلك الآراء، فنحن نرى أن شكسبير قد عاد كثيراً إلى الأصول الكلاسيكية بلغتها الأصلية، ولاسيما بالطبع اللاتينية منها، وإن كان ذلك لا ينفى أنه إعتمد فى أغلب الأحيان على الترجمات.

ولقد حاول بولدوين T.W.Baldwin فى كتابه القيم بعنوان "لاتينية وليام شكسبير القليلة وإغريقيته الأقل" William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke أن يحلل النظام التعليمى السائد أيام طفولة وصبا شكسبير، وقرن ذلك بمسرحياته وحاول أن يصل إلى الكتب التى من المحتمل أن يكون الشاعر الإنجليزى قد قرأها. وتوصل بولدوين إلى أن شكسبير قد قرأ كتاب القواعد اللاتينية ذا المستوى الرفيع والذى ألفه إثنان من أبرز معلمى عصر النهضة، أحدهما جون كوليت John Colet (١٤٦٧-١٥١٩)

وهو من أبرز رجالات الحركة الإنسانية، حتى إنه عندما ألقى محاضراته عن "العهد الجديد" في جامعة اكسفورد من ١٤٩٦-١٥٠٤ كان إرازموس (١٤٦٦-١٥٣٦) - أشهر رواد عصر النهضة الذى أسلفنا الحديث عنه - من بين مستمعيه. أما المعلم الثانى فهو ويليام ليلى William Lily (١٤٦٨-١٥٢٢) وهو أيضاً من مشاهير علماء الكلاسيكيات فى عصره. ويقتطف شكسبير من كتاب القواعد اللاتينية سالف الذكر ويقلده فى أكثر من موضع، إذ أن هذا الكتاب تضمن مقتطفات كثيرة من المؤلفين الكلاسيكيين. فعلى سبيل المثال يقول الخادم بارمينو لسيده فى مسرحية ترنتيوس (١٩٥/١٨٥-١٥٩ ق.م) "الخصى" (Eunuchus) إنه وقد وقع فى الحب أسيراً فلا مفر من أن يفدى نفسه بأقل ثمن ممكن. ولقد أورد كوليت وليلى بيتا من هذه المسرحية فى كتابهما يوجز هذا المعنى ويوضح طريقة إستخدام الأداة اللاتينية quam مع صيغة أفضل التفضيل للتعبير عن معنى "أقصى مايمكن". وها هو البيت:

"quid agas ? nisi ut te redimas captum quam queas/ minumo"

"ماذا عليك أن تفعل ؟ لا شئ اللهم إلا إذا استطعت أن تفتدى نفسك أيها الأسير (فى الحب) بأقل ثمن ممكن" (ف١ م١ ب٢٩) [٤].

وفى مسرحية "ترويض النمرة"[٥]. يقتطف الخادم ترانيو هذا البيت وهو يتحدث إلى سيده فيقول (ف١ م١ ب١٦٦):

If Love have touched you, nought remains but (so);
Redime te captum, quam queas minimo

" إن كان الحب قد مسك فلم يعد أمامك حل سوى مايلى:

---

(٤) ف = فصل، م = مشهد، ب = بيت

وبالنسبة لنص ترنتيوس المشار إليه فقد راجعناه فى الطبعة التالية:

S.G. Ashmore, The Comedies of Terence (Oxford University Press 1908) p. 105.

(٥) فيما يخص نصوص مسرحيات شكسبير إعتمدنا على طبعة أردن:

The Arden Shakespeare Paperbacks (Methuen).

"إفتد نفسك أيها الأسير (في الحب) بأقل ثمن ممكن".

وفى مسرحية "تيتوس أندرونيكوس" (ف٤ م٢ ب٢٠) توجد أسلحة عليها نقش لاتيني يقول:

"Integer vitae scelerisque purus
Non eget Mauris iaculis neque arcu"

"إن المستقيم في حياته البرئ من كل جريمة
لا يحتاج إلى السهام المغربية ولا إلى القوس"

وعندما يقرأ أحد شخصيات المسرحية هذا النقش اللاتيني بصوت عال يرد عليه الآخر بقوله:

O!' tis a verse in Horace; I know it well;
I read it in the Grammar long ago

"أوه!.. إنه بيت من هوراس (أى هوراتيوس) إننى أعرفه جيداً.
لقد قرأته في كتاب القواعد (اللاتينية) منذ أمد طويل".

فهنا يتحدث شكسبير على لسان أحد شخصياته عن دروس اللاتينية التى تلقاها في المدارس، وكيف أفادته لأنه قرأ فيها هوراتيوس. وجدير بالذكر أن البيتين المذكورين يردان بالفعل في "الأغاني" للشاعر اللاتيني المذكور (Odes I,22,1-2)[٦].

ويمكننا الآن أن نفسر بعض الفقرات الشكسبيرية، التى كان من العسير تفسيرها في السابق. فمثلا أثبت بولدوين أن شكسبير قد قرأ – بين النصوص اللاتينية الأخرى –

(٦) بالنسبة للنصوص الإغريقية واللاتينية المشار إليها فى هذه الدراسة اعتمدنا فى الغالب على طبعة لويب The Loeb Classical Library وفي حالات الرجوع إلى طبعات أخرى سنوضح ذلك في حينه.
وعن هذه القصائد "الأغاني" لهوراتيوس راجع:
أحمد عتمان: الأدب اللاتيني العصر الذهبي، ص ٢٨١-٢٩٧

مجموعة قصائد رعوية كان قد جمعها بابتستا سبانيولى Baptista Spagnuoli والمعروف باسم مانتوان أو مانتوانوس Mantuan (us) (١٤٤٨-١٥١٦). فتجد هذه القراءة فى تلك القصائد الرعوية اللاتينية صداها فى بيت يقتطفه ناظر المدرسة هولوفيرنيس فى مسرحية "خاب سعى العشاق" (ف٤ م٢ ب٩٦ ومايليه). إذ ينتهز الشاعر هذه الفرصة ليثنى على صاحب تلك القصائد.

وفى مسرحية "هاملت" (ف٥ م١ ب٢٣٨ ومايليه) ينطق لا إرتيس بكلمات رائعة هى بمثابة شاهد قبر أوفيليا إذ يقول:

Lay her i'the earth;
And from her fair and unpolluted flesh
May violets spring!

"إدفنوها فى الأرض، ومن جسدها الجميل غير المدنس لتنبت أزهار البنفسج".

ولابد من أن تذكرنا هذه الفقرة بأخرى مماثلة لها عند الشاعر اللاتينى الهجاء برسيوس[٧] Persius ابن العصر الفضى (٣٤-٦٢م) يقول فيها (I 38-9):

Nunc non e tumulo fortunataque favilla
nascentur violae ?

وتقول ترجمتها الإنجليزية

Now from his tomb and beatifice ashes
Won't violets grow ?

" والآن ألن تولد من قبره وجمرات حرقه (أى الرماد المتبقى من حرق الميت) المحظوظة زهرات البنفسج ؟".

ويستبعد النقاد أن يكون شكسبير قد قرأ وفهم نص هذا الشاعر الشاب صعب الأسلوب، ولكن بولدوين أثبت أن هذه الفقرة مقتطفة من نصه وواردة فعلا فى الحواشى

(٧) أحمد عتمان: الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ١٦٥-١٦٧

الشارحة لمجموعة قصائد مانتوانوس الرعوية، التى من المؤكد أن شكسبير قد قرأها وهضمها[٨].

لقد كانت المدارس المعروفة باسم مدارس الأجرومية (Grammar School)، كتلك التى تعلم فيها شكسبير بقريته ستراتفورد، تحرص على أن تزود طلابها بنصيب لا بأس به من اللغة اللاتينية، لغة الدين فى الكنائس الغربية فى مقابل اللغة الإغريقية التى كانت تستخدمها الكنائس الشرقية. وهذا يعنى أن الإهتمام باللغة اللاتينية فى المدارس الإنجليزية كان يفوق الإهتمام باللغة الإغريقية. والجدير بالذكر أن مدرسى اللاتينية من رجال الدين ظلوا على تشددهم فى تدريسها بمدارسهم إلى مابعد قيام حركة الإصلاح الدينى على يد مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦) بزمن طويل. لقد كان برنامج الدراسة فى مدارس الأجرومية يتضمن طرفاً من اللغة اللاتينية مع قراءة مقتطفات من شيشرون وفرجيليوس وهوراتيوس وأوفيديوس وغيرهم. وكان التلاميذ يقومون بتمثيل بعض المشاهد من مسرحيات بلاوتوس وترنتيوس وسينيكا، إلا أنهم كانوا لا يدرسون من الإغريقية سوى مايعينهم فى قضاء الأغراض الدينية الضيقة.

ومن المعروف أن الأديب العالم بن جونسون (١٥٧٢-١٦٣٧) معاصر شكسبير هو الذى قال بأن إلمام الأخير باللاتينية كان بسيطا متواضعاً، أما معرفته بالإغريقية فهى أقل من ذلك، ولكنه - أى شكسبير - كان موفور الحظ من لغة الطبيعة[٩]. وشهادة بن جونسون

---

(٨) T.W. Baldwin, William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke (Urbanna, Ill. 1944) I p.649.
cf. G. Highet, The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature (Oxford at the Clarendon Press 1949) p. 626 n. 96.
cf. K. Muir, Shakespeare's Sources, I Comedies and Tragedies (Methuen & Co., Ltd. London 1957 repr. 1965) p. 1-7.

(٩) جاءت عبارة بن جونسون عن لاتينية شكسبير القليلة واغريقيته الأقل فى ثنايا قصيدة ثناء وردت فى الفوليو الأول (First Folio) ويقول سبينجارن إن بن جونسون إقتطف هذه العبارة من كتاب "فن الشعر" لمينتورنو سالف الذكر (Minturno, Arte Poetica, p.158) حيث وردت العبارة كما يلى:
"poco del latino e pochissimo del greco" J.E. Spingarn, Literary Criticism in the Renaissance. New York 1899. p.89 n.

هذه لا يستهان بها، لأنه قد عرف شكسبير عن قرب، ولأنه من ناحية أخرى عالم وناقد دقيق الملاحظة. ومع ذلك فمن المحتمل أن يكون بن جونسون قد عنى أن يقيس معرفة شكسبير باللغتين الإغريقية واللاتينية إلى علمه هو وأقرانه من الفقهاء المتوفرين عليهما. وهنا تجدر الإشارة إلى أن معرفة بن جونسون باللغة اللاتينية بلغت حد الإتقان التام، حتى إنه كان يترجم أعمال اللورد فرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) المكتوبة باللاتينية إلى اللغة الإنجليزية، والأعمال المكتوبة بالإنجليزية كان أيضاً ينقلها إلى اللغة اللاتينية. ومن ثم فإن شهادة بن جونسون عن ضآلة وضحالة معرفة شكسبير باللغة اللاتينية والإغريقية يمكن أن تؤخذ لصالح شكسبير وثقافته الكلاسيكية بوصفه مؤلفاً مسرحياً مبدعاً وليس دارساً وباحثاً متفقهاً.

علينا إذن أن نفعل مافعله هيجيت G.Highet، أى أن نقبل حكم بن جونسون ونعتبره صحيحا. فشكسبير لم يكن ضليعاً فى اللغة اللاتينية، أما الإغريقية فكانت معرفته بها يسيرة جدا. بل إن الدراسة المتأنية للفقرات اللاتينية المقتطفة من المؤلفات الكلاسيكية فى مسرحيات شكسبير تثبت ذلك. لأنه يتعامل مع تلك المقتطفات لا تعامل العالم المتمكن، وإنما بإحساس المؤلف الخلاق والشاعر الفنان[١٠]. كان على بن جونسون فقط - إذا أراد أن ينصف شكسبير - أن يضيف القول بأن الشاعر الإنجليزى الفذ كان مشغوفاً بالأدب الإغريقى واللاتينى منذ بدأ يتصفح بعض روائعهما فى المدرسة. وظل يتذكر النصوص اللاتينية - وربما الإغريقية - التى قرأها فى المدرسة، ويستزيد منها بالإطلاع على الترجمات المختلفة، دون أن يكون هناك مايمنع الإعتقاد بأنه قد أعاد قراءة بعضها فى نصوصها الأصلية إذا إقتضى الأمر. المهم أنه استغل كل تلك القراءات الكلاسيكية أروع إستغلال.

---

(١٠) Highet, op. cit., p.200-201

وقارن: عباس محمود العقاد: التعريف بشكسبير. (دار المعارف بمصر. الطبعة الثالثة ١٩٧٦)، ص ١٢٥-١٢٦ و ص١٩٩.

لويس عوض: البحث عن شكسبير. دار المعارف بمصر ١٩٦٨، ص٢٠٤-٢٠٦

ومع أننا سنعود إلى موضوع المسرحيات الإغريقية والرومانية لشكسبير، إلا أننا سنتعرض لها الآن للإشارة بأن شكسبير يعرف ويحس بكل ماهو رومانى لاتينى أكثر من معرفته وإحساسه بما هو إغريقى. ومن ثم نلاحظ أن مسرحيات شكسبير الرومانية تقترب من الروح الرومانية بدرجة تفوق إقتراب مسرحياته الإغريقية من الروح الإغريقية. وهذا أمر جد واضح فى تعامل شكسبير مع بلوتارخوس الذى أخذ من مؤلفه الشهير "السير المقارنة لكبار الشخصيات الإغريقية والرومانية" مادة لبعض مسرحياته. فالذى حدث هو أن شكسبير لم يحفل إلا بالشخصيات الرومانية، وتجاهل الشخصيات الإغريقية المقابلة، فنجده لا يكاد يعرف منها سوى ألكبياديس وتيمون.

ومن العجيب أن شكسبير فى مسرحية "تيمون الأثينى"، الإغريقية فى موضوعها كما هو بين حتى من عنوانها، يستخدم إسمين أو ثلاثة فقط من أصل إغريقى، أما بقية الأسماء فهى لاتينية مثل فارو Varro، وهى أسماء لا تتناسب بأصلها اللاتينى مع ملابسات موضوع المسرحية. وفى هذا الصدد نلاحظ إهمالا واضحا من جانب شكسبير فى مواءمة بعض المادة المأخوذة من بلوتارخوس. مثال ذلك المشهد الختامى فى المسرحية التى نتحدث عنها (ف٥ م٤ ب٧٠ ومايليه)، فهنا نرى ألكبياديس يقرأ ماهو مفترض أن يكون شاهد قبر تيمون الأثينى الذى كتبه بنفسه ليوضع على قبره. ولكن الحقيقة هى أن شكسبير يدمج شاهدى قبر مختلفين ومكتوبين فى زمنين متباعدين. فأحدهما كتبه تيمون نفسه والثانى نظمه كاليماخوس رائد الشعر السكندرى (٣٠٥-٢٤٠ ق.م تقريبا). هذا ما ينقله لنا بلوتارخوس، ولكن شكسبير لم يهتم بالتحقق من مصدره وأدمج قصيدتين - لا يمكن أصلا" الجمع بينهما - فى قصيدة واحدة. وللتدليل على إحتفال شكسبير بكل ماهو رومانى على حساب التراث الإغريقى نذكر بأن شكسبير فى المسرحية نفسها يتحدث عن أثينا الدولة فينسب إليها "أعضاء مجلس الشيوخ" (senators)، مما يوحى بأنه يتصور دولة أثينا جمهورية رومانية (respublica) لها "مجلس شيوخ" (senatus)، وليست دولة - مدينة (polis) تتمتع بمجلس الشعب (ecclesia). ولا يخفى أن تلك التفرقة الأولية التى افتقدها شكسبير هى قوام الفهم الصحيح للحضارة الإغريقية فى مقابل الحضارة الرومانية.

وفى مسرحية "ترويلوس وكريسيدا" الإغريقية الموضوع أيضاً يستعير شكسبير بعض الشئ من "إلياذة" هوميروس. مثال ذلك المبارزة بين هيكتور وأياس وحديث أوديسيوس (ف١ م٣ ب٧٨ ومايليه) وكذلك شخصية ثيرسيتيس[١١]. (Thersites)، التى لم تظهر فى الروايات الشائعة للحرب الطروادية إبان العصور الوسطى، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل فى حينه. يهمنا الآن أن نشير إلى أن كل الدلائل تثبت أن شكسبير قد قرأ ترجمة تشابمان "للالياذة"، ولاسيما الكتاب الأول والثانى والكتب من السابع إلى الحادى عشر، حيث ظهرت عام ١٥٩٨. ومع ذلك نجد مسرحية "ترويلوس وكريسيدا" ليست فقط منافية لروح البطولة الإغريقية، ولكنها أيضاً تمثل كاريكاتيرا غير مقنع لبلاد الإغريق وحضارتهم.

أما المسرحيات الرومانية فتظهر فى التفاصيل أكثر دقة وواقعية فى مقابل المسرحيات الإغريقية، التى تخطئ حتى فى المسائل الثانوية البسيطة مثل الملابس والأثاث، ويظهر فيها الخلط الزمنى anachronism عيباً واضحاً لا تخطئه العين الفاحصة. فهيكتور مثلا فى مسرحية "ترويلوس وكريسيدا" (ف٢ م٢ ب١٦٦) يقتطف من أرسطو! وهيكتور هذا هو أحد أبطال الحرب الطروادية، ومن المفترض أنه عاش حوالى القرن الثانى عشر قبل الميلاد وتفصله عن أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حوالى ثمانية قرون! ويتحدث بانداروس فى نفس مسرحية شكسبير (ف١ م١ ب٨١) عن "الجمعة" و "الأحد" ! والأخوان أنتيفولوس فى "كوميديا الأخطاء" هما إبنان تائهان منذ أمد طويل من أبيهما "القسيس" (abbessف٥م١) ففى ذلك خلط زمنى واضح بين جو المسرحية الإغريقى الوثنى والمعتقدات المسيحية السارية فى عصر شكسبير.

ومعروف أن شكسبير يقدم أنطونيوس فى مسرحية "أنطونى وكليوباترا" فى صورة أفضل مما هى عليه عند بلوتارخوس وغيره من المصادر القديمة. لقد إستخدم شكسبير حق المؤلف الدرامى فى إعادة خلق الشخصية التاريخية، فجعله بطلا عظيما لا يخلو من بعض

---

(١١) عن هذه الشخصية وعلاقتها بأبطال هوميروس راجع:
أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٥١ ومايليها.

الأخطاء والعيوب. وبذلك حقق الشاعر الإنجليزى نجاحا ملموساً فى رسم شخصية هذا البطل الرومانى[١٢]. ولكنه عندما تناول ألكيباديس الإغريقى فى "تيمون الأثينى" – وهو ما هو فى المصادر الكلاسيكية شخصية مركبة ذات إمكانات درامية هائلة – تعثر ولم يحقق نفس النجاح الذى حققه مع أنطونيوس. إن شكسبير لم يفهم الإغريق بالدرجة الكافية التى تتيح له تصوير الشخصيات الإغريقية بالصورة الملائمة، فى حين إنه يتمتع بهيمنة ظاهرة على الموضوعات الرومانية. ونحن نرجع السبب إلى عاملين متصلين، الأول أن عصر النهضة فى إنجلترا وبقية الدول الأوروبية كان فى بدايته رومانيا لاتينيا أكثر منه إغريقيا. أما العامل الثانى فى هذا التفاوت بين رومانيات وإغريقيات شكسبير فهو أنه إتصل مباشرة ببعض المؤلفات اللاتينية فى نصوصها الأصلية، فى حين إنه لم يكن قادراً على أن يفعل ذلك بالنسبة للمؤلفات الإغريقية على الأرجح.

يستخدم شكسبير ثلاث أو أربع كلمات فقط من الإغريقية، مثل cacodemon = شيطان أو روح شريرة من Kakodaimon فى مسرحية "ريتشارد الثالث" (ف١ م٣ ب١٤٤)، وكلمة anthropophagi (= آكلو لحم البشر) فى مسرحية "تيمون الأثينى" (ف٤ م٣ ب٥٣). وجاءت الكلمة الأخيرة من حاشية فى ترجمة نورث لسير بلوتارخوس[١٣]. ويورد شكسبير كلمات وعبارات لاتينية فى مسرحياته أكثر من الكلمات والعبارات الإغريقية، ولكنها أقل من الكلمات والعبارات والمقتطفات التى يوردها معاصروه فى مؤلفاتهم. لا شك أن ذلك يرجع إلى أن إطمئنان شكسبير إلى اللغتين الإغريقية واللاتينية كان أقل من إطمئنان أقرانه، بل إن إطمئنانه للغة اللاتينية التى يعرفها أكثر من الإغريقية لم يكن على نفس مستوى إطمئنانه للغات أخرى مثل الإيطالية والفرنسية.

كثيرة هى المقتطفات اللاتينية التى ترد فى مؤلفات ميلتون (١٦٠٨-١٦٧٤) وبن

---

(١٢) أحمد عتمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٤٩-١٢٥ ، ٢٦٤-٢٩٢.

(١٣) سنتناول هذا الموضوع فى حينه.

جونسون وورونسار (١٥٢٤–١٥٨٥) وغيرهم من شعراء عصر النهضة الأوروبية. وقليلة تلك الكلمات والعبارات اللاتينية، التى يستخدمها شكسبير ولاسيما فى مسرحياته المبكرة. ففى مسرحية "خاب سعى العشاق" يوجد مدرس مثير للضحك يتحدث باللاتينية، ولكنه مثل بقية المتحدثين باللاتينية فى مسرح شكسبير ليس ضليعا فى هذه اللغة. ومع ذلك فمن الملاحظ أن شكسبير كثيراً مايفضل الكلمات الإنجليزية المشتقة من اللغة اللاتينية، وكأنه حريص على أن يحيطنا علما بمدى معرفته بهذه اللغة ومشتقاتها. فهو يستخدم كلمة Juvenal (من الكلمة اللاتينية iuvenis) بدلا من youngster بمعنى "شاب". ولكن هذا كله لا يهم مادام شكسبير بالأساس شاعرا إنجليزيا يكتب بالإنجليزية لا اللاتينية. ويقول موير (K.Muir) إن غياب المقتطفات اللاتينية فى مسرحيات شكسبير المتأخرة قد يدل على أن الشاعر إكتشف فى النهاية أن جزءاً من جمهوره قد لا يقدر قيمة هذه المقتطفات أو لا يفهمها، كما أنها قد تكون بلا فائدة درامية ولا تخدم أهدافه[١٤].

وفى الحقيقة كان إقتطاف مقطوعات من الشعر اللاتينى بلغته الأصلية أو مترجماً أمرا شائعاً تماما كتقليد هذه المقطوعات أو إعادة صياغتها. ولم يكن ذلك بالنسبة لأدباء وشعراء عصر النهضة ضربا من التحذلق، بل وسيلة لإضفاء شئ من الجمال والأهمية على مؤلفاتهم. ولا ينفى شيوع هذه الظاهرة أن ذوق وثقافة كل شاعر على حدة هى التى حددت أسلوبه فى إستغلال هذه المقطوعات وكيفية إعادة صياغتها بعد هضمها. ولا يوجد من ينازع أو يضارع ميلتون فى ذلك، فلقد زين مؤلفاته بجواهر ثمينة أخذها من الآخرين. ويعد بن جونسون أكثر مؤلفى عصر النهضة الدراميين ثقافة وعلما، فهو المترجم المثابر والمقتطف بغزارة من المصادر الكلاسيكية، حتى إن أجزاء هامة من الحوار فى مسرحياته تعد ترجمات حصيفة لفقرات من المؤرخين الرومان الذين نهل منهم موضوعاته وحبكاته. فإذا قارنا شكسبير بميلتون وبن جونسون وجدناه أى شكسبير نادرا ما يقتطف من الأدب اللاتينى. أما إذا وضعناه إلى جانب راسين (١٦٣٩–١٦٩٩) مثلا وجدناه

---

(١٤) Muir, op. cit., p. 5.

يقتطف بكثرة وحرية.

على أية حال هناك أدلة كثيرة في مسرحيات شكسبير تشير إلى أن الشاعر الإنجليزى قد عاد بالفعل إلى النص اللاتينى(١٥) فى بعض الأحيان. فمثلا يرد فى الكتاب الثانى من "إينيادة" فرجيليوس البيت (رقم ٩٨) التالى:

Constitit atque oculis Phrygia agmina circumspexit

"عندما وقف ساكنا وأدار ناظريه حول الحشود الفروجية (أى الطروادية)

وفى قصيدة "إغتصاب لوكريس" بيت ١٥٠٢ يستخدم شكسبير لفظة Phrygian بمعنى "الطروادى". فإذا علمنا أن فاير (Phaer) قد حذف هذه اللفظة فى ترجمته "للإنيادة" (الكتاب ١-٧ عام ١٥٥٨ وأكملها توين Twyne ١٥٧٣) لتبينا أن شكسبير قد عاد بالفعل للنص اللاتينى.

وهناك بعض العلماء ممن يستدلون على عمق معرفة شكسبير باللاتينية من قدرته الفائقة على نحت كلمات إنجليزية جديدة من إشتقاق لاتينى. فهو مثلا يستخدم orifix بدلا من orifice بمعنى "فتحة أو فوهة أو ثقب". ومثل هذه القدرة لم يتمتع بها شخص آخر فى العصر الإليزابيثى سوى تشابمان نفسه مترجم هوميروس. ولقد منح شكسبير لنفسه حرية واسعة فى هجاء الأسماء الكلاسيكية، ولاسيما الأعلام فهو مثلا يستخدم Collatium بدلا من Collatia، وهى مدينة تقع فى سهل لاتيوم. ولكن مثل هذه الحرية لم ينفرد بها شكسبير دون بقية كتاب العصر الإليزابيثى الذين لا يشك فى لاتينيتهم أحد، وعلى رأسهم جولدنج A.Golding (١٥٣٦؟-١٦٠٥؟) مترجم أوفيديوس الذى يستخدم أشكالا غريبة فى بعض الأحيان لأسماء الأعلام فى مترجماته عن اللاتينية. ومن ثم فإن إستخدام شكسبير للفظة triumpherate بدلا من triumvir بمعنى "حكومة الإئتلاف الثلاثى" فى روما لا يدل بالضرورة على جهله بالكلمة اللاتينية وإشتقاقها. ولو أن هذه الكلمة

---

(١٥) Thomas Baynes, "What Shakespeare Learned at School" (Fraser Magazine, New Series vol.21) 1903 passim.

الشكسبيرية بالذات تخلق لنا مشكلة محيرة، لأننا غير قادرين على تفسير إستخدامه لها، وإن كنا نضع في الاعتبار أنه ربما أراد أن يضمن الكلمة معنى الانتصار وهي باللاتينية triumphus. وربما الذى أغراه بذلك أن الجزء الأول منها هو نفسه الجزء الأول من triumvir أى trium، كما أن منصب كل من رجال الإئتلاف الثلاثى كان يسمى triumviratus فهل الاستخدام الشكسبيرى ضرب من اللعب بالكلمات؟ والجدير بالذكر أن معظم كتاب ذلك العصر قد تمتعوا بحرية واسعة فى الهجاء حتى أن مارستون J.Marston (١٥٧٥؟- ١٦٣٤) الذى كان بمقدوره أن يؤلف باللاتينية يستخدم scilence بدلا من silence بمعنى "السكوت" أو "الصمت".

وإذا تجاوزنا عن الأخطاء اللغوية في لاتينية شكسبير، بحجة أن أهل ذلك العصر قد تمتعوا بحرية كبيرة فى الهجاء، وجدنا فى شكسبير أخطاء أسطورية أخرى، ولو أنها قليلة نسبيا. فهو مثلا جعل أنطونيوس يتحدث عن إينياس وديدو كعشيقين فى العالم الآخر، بينما الكتاب السادس من "إينيادة" فرجيليوس يجعل ديدو تتجنب الحديث مع حبيبها السابق وتؤنبه تأنيبا عنيفا[١٦]. ومع ذلك فمن الخطأ أن نجزم بناء على ماتقدم أن شكسبير لم يقرأ الكتاب السادس من "الإينيادة"، أو أنه كان قد نسيه وهو ينظم "أنطونى وكليوباترا" المسرحية التى وردت فيها تلك الإشارة الأسطورية. وينبغى أن نتذكر أن إستعمال شكسبير للأساطير إستعمال خلاق فيه إضافة. كما يجب أن نضع فى إعتبارنا وجود مصادر أخرى للأساطير جاءت من العصور الوسطى جنبا إلى جنب مع المصادر الكلاسيكية. إلا أننا على أية حال نجد شكسبير يخلط فى "ترويلوس وكريسيدا" (ف٥ م٢ ب١٥٢) بين كل من آراخنى (Arachne) التى تحدت الربة أثينة فى النسيج وكانت تنسج على منوالها غراميات الآلهة، وأريادنى (Ariadne) التى أنقذت عشيقها ثيسيوس وأخرجته من قصور التيه فى كنوسوس بواسطة خيط يقود طريقه عبر متاهات تلك القصور التى فيها كان أبوها قد

(١٦) فرجيليوس "الإنيادة" الجزء الأول (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١). الكتاب السادس ترجمة أحمد عتمان.

حبسه. ومن الممكن أن لا نعتبر الاسم الذى يستخدمه شكسبير وهو أرياخنى (Ariachne) خطأ[١٧]، فلربما أراد الشاعر أن يذكرنا بالشخصيتين والأسطورتين معا باستخدام اسم يجمع بينهما.

لقد عرف شكسبير إذن من اللاتينية القدر الذى يمكنه لا أن يكون عالما فقيها، ولا حتى أن يقرأ كل نصوص هذه اللغة بسهولة ويسر، بل بالقدر الذى حببه فى التراث اللاتينى ومكنه من تذوق آدابه وأشعاره وتواريخه، وجعله يعايش بعض مؤلفيه ويعقد معهم صلة مباشرة. كما أن شكسبير قد عاش فى جو ثقافى عام مفعم بالكلاسيكية فتعلم من المناقشات الدائرة حوله والدراسات المنشورة تباعا. ومما لا شك فيه أنه ظل طوال حياته الأدبية يقرأ ويستخدم مترجمات عن الإغريقية واللاتينية. وإذا كان الأدب الإغريقى

---

(١٧) ومن الأخطاء الأسطورية الأخرى بمسرحيات شكسبير نذكر على سبيل المثال الارتباك الواضح فى إشارته إلى ألثايا (Althaea) أم ملياجروس فى مسرحية "هنرى الرابع. الجزء الثانى" (ف٢ م٢ ب٩٣ و ٩٥). كذلك يذكر شكسبير فى مسرحية "خاب سعى العشاق" (ف٢ م٢ ب٥٩٣). أن هرقل قتل – لا أسر أو جلب – الكلب كيربيروس حارس العالم السفلى. ومعروف أسطوريا أن الهسبيريديس (Hesperides) هن "بنات الليل" اللائى يحرسن شجرة أو غابة تحمل "التفاحات الذهبية". أما شكسبير فيتحدث عنهن كما لو كن هن أنفسهن الحديقة ! وكذلك يقول إن هرقل هو الذى جمع التفاحات الذهبية بنفسه فى حين أن الأسطورة الإغريقية تروى على أن هرقل حمل السماء بدلا من أطلس وطلب من الأخير أن يجمع له التفاحات الذهبية (راجع "خاب سعى العشاق" ف٤ م٣ ب٣٤١ و "بريكليس أمير صور" ف١ م١ ب٢٧ و "كوريولانوس" ف٤ م٦ ب٩٩ وقارن أحمد عتمان "شخصية هرقل منذ نشأة الأسطورة "مجلة الثقافة القاهرية عدد ٤٢ مارس/١٩٧٧ ص٨٤– ص٩٣ وعدد ٤٤ مايو ١٩٧٧ ص٦٦– ص٧٥. وقارن لنفس المؤلف "هرقل. بحث فى مغزى أسطورة التأليه وأصولها الشرقية "مجلة" آفاق عربية" البغدادية يناير ١٩٧٨ ص٦٢–٧٣ . وقارن لنفس المؤلف مقدمة ترجمة مسرحية سينيكا: هرقل فوق جبل أويتا، سلسلة من المسرح العالمى الكويتية (مارس ١٩٨١). والجدير بالذكر أن شكسبير يشير فى مسرحية "كما تهواها" (ف١ م٣ ب٧٧) إلى "أوز يونو" ويونو هو الاسم اللاتينى للإلهة الإغريقية هيرا زوجة رب الأرباب زيوس (= جوبيتر باللاتينية). وهذه الإلهة لا ترتبط بالأوز (أو البجع) فى الأساطير مطلقا وإنما الذى له علاقة وثيقة بالأوز هو زوجها رب الأرباب نفسه الذى تنكر فى صورة الأوز (أو البجع) ليصل إلى معشوقته ليدا ! والمثير حقا أن شكسبير فى مسرحية "قصة الشتاء" (ف٣ م١ ب٢) يتحدث عن دلفى كما لو كانت جزيرة !

واللاتينى قد أمدا كتاب عصر النهضة بالزاد الثقافى والخيال الإبداعـى، فإن أحـدا منهـم لم يتفوق فى الهضم والتأثر بهما ببراعة وعبقرية على ذلك الشاعر الفـذ الـذى كـانت لاتينيتـه قليلة وإغريقيته أقل! وفى النهاية يمكننى بوصفى أحـد المتخصصـين فـى الدراسـات اليونانيـة واللاتينية أن أهمس فى أذن زملائى وأساتذتى وغيرهم بأنه لا يعيب شكسبير أن يكـون قـد قرأ النصوص اللاتينية والإغريقية مترجمة، دون أن يرجع إلى الأصول - أحياناً - لأن علمـاء هذه الدراسات فى وقتنا الحاضر يستخدمون طبعـة لويـب (Loeb Classical Library) وطبعة جمعية بيديه G.Budé Societé d'edition: Les Belles Lettres اللتـان تـوردان النـص الإغريقـى أو اللاتينـى علـى صفحـة والترجمـة الإنجليزيـة أو الفرنسـية علـى الصفحـة الأخرى. ولا يتحرج جهابذة الكلاسيكيات فى أيامنا هذه من النظر فى الصفحة التى تحمـل الترجمة للإستشارة أو للإستنارة بها فى فهم ماهو على الصفحة الأخرى. وبالطبع فإننا نعيب على أولئك الذين يقفون عند النظر فى صفحة الترجمة فقـط، ويعتمـدون عليهـا كليـة حتـى وهم يترجمون تلك النصوص إلى اللغة العربية مثلا !

الإنسان فى النظام الكونى

قد يكون من الضرورى أن نميز بين الكتـاب الكلاسـيكين، الذيـن عرفهـم شكسـبير حق المعرفة وهضم كتاباتهم هضما مفيداً ومثمـراً، وبـين أولئـك الذيـن ألم ببعـض مؤلفـاتهم وتوسط إليهم بوسائط مختلفة ولم يعقد معهم صلة مباشرة. على أنه ليـس مـن السـهل تحقيـق محاولة التمييز هذه، التى ندعو إليها. فأى مؤلف مثقف يهضـم مـايقرأ ويمثلـه غـذاء روحيـاً، يصبح جزءاً لا يتجزأ من تركيبته الفكرية والشخصية، ويتعذر علينا نحن الدارسين أن نفصل مابين أفكاره الخاصة والأفكار التى نقلها عـن غـيره. فمـا بالنـا بشكسـبير الشـاعر العبقـرى والمبدع الكبير، وقد عاش فى عصر تعـددت فيـه روافـد الثقافـة، ونعنـى العصـر الإليـزابيثى العصر الذهبى للأدب الإنجلـيزى. عـلاوة علـى ذلـك ينبغـى أن نتسـلح بكثـير مـن الحـرص والحيطة منذ البداية، فعندما نجد عند شكسبير فقرة ما أو فكرة معينـة تتشـابه مـع مثيلـة لهـا عند أى مؤلف كلاسيكى لا يصح أن نهتف فرحين بما وجدنا، قائلين: ها قد عثرنا على شئ مأخوذ من هذا المؤلف أو ذاك لاتينياً كان أم إغريقيا. فنحن مثلا نعرف تمام المعرفة تقريباً أن

شكسبير لم يقرأ أيسخولوس خالق التراجيديا الإغريقية، فماذا نحن قائلون عندما نجد أفكاراً أيسخولية عند شكسبير، أو أن "هاملت" تحمل تشابهاً واضحاً مع "الأوريستيا"؟ هناك أكثر من تفسير بالطبع، فقد تكون هذه الأفكار وصلت إلى عصر شكسبير عن طريق غير مباشر من مؤلفات كاتب مثل سينيكا أو غيره. كما أن النقاد قد لاحظوا بصفة عامة أن الكتاب العظام وإن عاشوا فى أمكنة متفرقة أو أزمنة متباعدة غالبا ما يفكرون نفس التفكير تقريبا فتتشابه كتاباتهم دون أن تتطابق على أية حال.

ومن ثم فإنه عندما تتشابه بعض الفقرات بين كاتبين معينين ينبغى أن نتحقق عن طريق الدلائل الخارجية على أن أحدهما قد قرأ الآخر، كما أنه ينبغى أساساً التدقيق فى عملية إثبات سمات التشابه بين هذه الفقرات، فبعد التدقيق والتحقيق قد لا نجد تشابها جوهريا بالمعنى الصحيح، وقد لا يعدو الأمر مجرد توارد أفكار وخواطر أو تشابه ظاهرى ليس إلا. وبعبارة أخرى يجب أن نضع فى الإعتبار ترتيب الأفكار وتركيب الجملة ووضع الكلمات. وجدير بالملاحظة أيضا أن الدراسة المقارنة بين كاتبين هى أيضاً فى بعض جوانبها دراسة مقارنة لعصريهما. إذ ينبغى أن نلم بملابسات الجو الثقافى المحيط بكل منهما ولاسيما الكاتب المتأخر والمتلقى منهما. ففى حالة شكسبير بالذات لا يمكن أن نهمل المناقشات التى دارت فى عصره، ولا حركة إحياء التراث الكلاسيكى التى نشطت فى أيامه، ولا يمكن أن نفصل صلته الوثيقة بكاتب وعالم قدير مثل بن جونسون. فمن المرجح أن تكون بعض التأثيرات الكلاسيكية قد وصلت إلى مسرحيات شكسبير عبر هذه القنوات غير المباشرة. يضاف إلى ذلك أن أحدث التطورات فى منهج الأدب المقارن – ولاسيما فى إطار المدرسة الأمريكية – لا تتطلب الأدلة التاريخية ولا تسعى إلى إثبات التأثير والتأثر[١٨].

ولقد إنتقد فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) شكسبير مراراً فى "رسائله الفلسفية"

---

(١٨) عن أحدث التطورات فى نظرية الأدب المقارن راجع:
أحمد عتمان (تحرير): قضايا الأدب المقارن فى الوطن العربى. (أعمال المؤتمر الدولى بكلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٩٥) الجمعية المصرية للأدب المقارن، القاهرة ١٩٩٨.

Lettres philosophiques التى نشرت عام ١٧٣٤. وناقش فيها مختلف أوجه الحياة الإنجليزية وقارنها بنظيرتها الفرنسية. وكان نقده لشكسبير أكثر وضوحا فى رسالة إلى الأكاديمية Lettre a l'Academie المنشورة عام ١٧٧٦، ففيها يأخذ على الشاعر الإنجليزى الفقر فى التذوق الأدبى والجهل بأصول الدراما الكلاسيكية. وقال فولتير عن شكسبير أيضاً إنه عديم الفن والنسق، ولكنه لم يستطع أن ينكر عليه العبقرية الدفاقة والدراية بكل ماهو طبيعى وجليل. لقد عاب فولتير إذن على شكسبير نقص الإلتزام بالقواعد الكلاسيكية للكتابة الدرامية، مما أدى – فى رأيه – إلى خلط الضعة والخسة بالعظمة والفخامة، ومزج الهزلى الساخر بالتراجيدى الجاد. وحكم فولتير هذا يعكس نظريات أتباع الدراما الكلاسيكية الجديدة فى فرنسا، والتى لم تر غضاضة فى أن يأخذ المؤلف الحديث موضوع مسرحياته وشخوصها أو حوادثها من النماذج الكلاسيكية القديمة أو حتى من مقلديها[١٩]. وجدير بالذكر أن أصحاب هذا الإتجاه كانوا يقلدون شعراء المسرح الإغريقى إبان القرن الخامس قبل الميلاد فى تبنيهم هذا المسلك. نريد أن نقول إنهم كانوا يعالجون موضوعات وأحداثا عالجها من قبلهم مؤلفون معاصرون لهم كما فعل أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس، إذ كتبوا فى موضوعات مشتركة وأحداث أو أساطير واحدة. ولكن نتاج كل منهم التراجيدى جاء متفرداً متميزاً عن نتاج الآخر بما خلع عليه المؤلف من شخصيته وعبقريته[٢٠]. ومما لاشك فيه أن هذا المفهوم للأصالة فى الكتابة الدرامية إبان القرن الخامس قبل الميلاد وفى عصر النهضة الأوروبية كان له أكبر الأثر فى تدعيم وإستقلالية التأليف المسرحى وكفاية هذا الفن بذاته، بمعنى أن يكون العمل المسرحى المعروض معتمداً على أسلوب عرضه وأدائه فقط، ولا يستمد أهميته وحيويته من مصدره التاريخى أو الأسطورى وإنما من كيانه الجديد. ولكن هذا الإتجاه نفسه هو الذى قاد مؤلفى عصر النهضة إلى الخروج على القواعد الكلاسيكية فى الكتابة الدرامية، وهى القواعد التى

---

(١٩) على درويش: دراسات فى الأدب الفرنسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، ص٣٢٩-٣٥١: "شكسبير والفرنسيون".

(٢٠) أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص ٢٠٩-٢٣١.

إستعبدت عقول وأقلام معظم كتاب القرنين السادس عشر والسابع عشر. وكانت أبرز هذه القواعد الوحدات الثلاث، وحدة الزمان والمكان والحدث الدرامى. لقد أدرك المؤمنون فيما بعد أن ما صلح للعرض المسرحى واستولى على لب النظارة ليس بحاجة إلى أن يلتزم بهذه الوحدات، ولا حرج فى أن تكسر وحدة الزمان ووحدة المكان. فلتتفرق مواقع الأحداث وأوقاتها، مادام من الممكن جمعها فى الإطار المسرحى المعقول بحيلة من الحيل التى لم تك ميسورة فى تمثيل المسرحيات الإغريقية اللاتينية[٢١]. وكان لكفاية الفن المسرحى بذاته أكبر الأثر أيضاً فى إباحة التصرف بترتيب الحوادث التاريخية وترتيب أماكنها وأوقاتها، أو بعبارة أخرى فى إخضاع التاريخ للمسرح ومقتضيات التمثيل[٢٢]. ولهذا أجاز شكسبير وغيره من المؤلفين لأنفسهم مخالفة التاريخ، مع علمهم بحقائقه ودقائقه فى كثير من الحالات، وفعلوا مايفعله المصور الفنان الذى يختار الموقع الذى يلتقط منه ما أو من يصوره.

والعصر الذى عاش فيه شكسبير هو عصر اليقظة الوطنية فى الجزر البريطانية، حيث إتقدت الحماسة الوطنية وإتجهت إلى مطاولة أمجاد الإمبراطورية الرومانية القديمة فى السيادة وإتساع السلطان. ونادى الناس بإستقلال الكنيسة الوطنية عن السلطة الدينية المطلقة لرجال الدين فى روما. وكان مارتن لوثر - كما أسلفنا فى الحديث عنه - قد أحدث صدعا فى بنيان البابوية الرومانية الشامخ منذ مطلع القرن السادس عشر. كما أصبح الإستقلال فى الفن فخراً وطنياً أيضاً ونزعة نفسية تمتزج بالأنفة وحب المعرفة، فتعصف بعقبات التقاليد والأعراف بعنف شديد كلما إعترضت سبيلها. وظهر فى تلك الفترة الناقد النابه فرنسيس ميريز (١٥٦٥-١٦٤٧) مؤلف كتاب "خزانة باللاس (أثينة) أو كنز العبقرى" Palladis Tamia, Wit's Treasury الصادر عام ١٥٩٨. وفيه إستعرض

---

(٢١) أحمد عتمان: قناع البريختية، ص ٩٥ ومايليها.

(٢٢) عن المفهوم السائد إبان عصر النهضة عن التاريخ وعلاقته بفن المسرح راجع:

Lily B. Campdell, Shakespeare's Histories: Mirror of Elizabethan Policy. Methuen 3rd ed. 1963 repr. 1968, pp. 23-27, 28, 33-41, 85 ff.

Tom F. Driver, The sense of History in Greek and Shakespearean Drama. Columbia University. Press 1960 repr. 1967, passim.

ميريز كل النتاج الأدبى منذ عصر تشوسر (حوالى ١٣٤٥-١٤٠٠) حتى أيامه، مقارنا كل كاتب إنجليزى بقرينه من الأدب الإغريقى أو اللاتينى أو الإيطالى. وضم هذا الكتاب ١٢٥ مؤلفا إنجليزيا كان شكسبير من بينهم، وقال عنه "إذا كان بلاوتوس وسينيكا[٢٣] أبرع الكتاب اللاتينيين فى الكوميديا والتراجيديا، فإن شكسبير هو أبرع من كتب للمسرح فى هذين الفنين". وهذه الشهادة من ناقد معاصر تدل على إستحسان النزعة الإستقلالية فى التأليف الدرامى وعدم التقيد تماماً بأصول المسرح الكلاسيكى القديم، أو بعبارة أخرى أكثر تحديدا إهمال القواعد الأرسطية ولاسيما الوحدات الثلاث. وجدير بالذكر أن الكاتب الدرامى والناقد النابه ليسنج (١٧٢٩-١٧٨١) الألمانى اعتبر أن شكسبير أقرب إلى المؤلفين الإغريق والرومان من كورنى (١٦٠٦-١٦٨٤)، الذى التزم التزاما متزمتا بالشكل الكلاسيكى، وهذا ما سبق أن تناوناه. على أية حال فلقد بلغ هذا الإتجاه الإستقلالى ذروته فى الجيل التالى لشكسبير والذى ظهر فيه درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) والذى قال ما معناه إن أرسطو لم يشاهد من التمثيل غير مسرح بلاده، ولو أنه شاهد مسرحياتنا لغير وعدل فى آرائه.

ولعل فكرة الصلة الوثيقة بين النظام فى الكون والسلام الإجتماعى هى من أهم القضايا التى شغلت مفكرى وأدباء العصر الإليزابيثى. فلقد اعتقدوا فى وجود علائق وشيجة بين قوانين الكون الفسيح والهيئة الإجتماعية من ناحية، وبين الإثنتين والإنسان نفسه من ناحية أخرى، بحيث أنه إذا اختل النظام فى أحد هذه الكيانات الثلاثة: الكون والمجتمع والفرد فسد الحال فى الكيانين الآخرين. ويرجع هذا الإعتقاد إلى الإيمان الراسخ بأن كل مافى الكون من أحياء وأشياء يندرج فى سلسلة واحدة ضخمة عديدة الحلقات، تبدأ من تحت عتبات العرش الإلهى هابطة حتى أدنى الجمادات. وفكرة النظام الكونى هذه كانت تستمد أسباب الوجود والقوة من عقيدة لها مايشبه الحماسة الدينية، ولكنها تقوم على

---

(٢٣) يلاحظ هنا أن فرنسيس ميريز لم يذكر شعراء التراجيديا الإغريق إذ كان العصر كله يعرف سينيكا أكثر مما يعرفهم وهو ما ينسجم مع حقيقة أن ثقافة ذلك العصر كانت لاتينية أكثر منها إغريقية.

مقومات إجتماعية وتنطوى على إيحاءات سياسية. فقد كان لفكرة الترابط والتماسك فى المجتمع من الضرورة الملحة والملزمة ما كان لفكرة تدرج جميع المخلوقات الكونية فى سلسلة الخلق الضخمة. وساد الإعتقاد بناء على ذلك بأن أى إضطراب فى نظام الحكم أو فى السلام الإجتماعى لم يكن لينحصر فى إطار الدولة وحدها، بل كان ليمتد بتأثيراته المباشرة والفورية إلى النظام الكونى نفسه. فأية خلخلة فى تركيبة المجتمع كانت تعنى إذن الإرتداد بالكون كله إلى نوع من الفوضى الشاملة، على شاكلة الفوضى الكبرى (Chaos) التى سبقت عملية الخلق نفسها. والأمثلة كثيرة فى أدب العصر الإليزابيثى بصفة عامة[٢٤] ومسرحيات شكسبير بصفة خاصة، ولكننا فقط سنكتفى بالإشارة إلى ما قاله قيصر (= أوكتافيوس) فى مسرحية "أنطونى وكليوباترا" فور سماعه نبأ موت أنطونيوس، ففى كلماته ربط واضح بين حدث إنسانى مفجع واضطراب كونى مواز له. قال قيصر "إن وقوع مثل هذا الحادث الجلل كان كفيلا بأن يحدث هزة أعنف، فكان على الكون أن يقذف بالأسود إلى شوارع المدينة، وبالمواطنين إلى عرائن الأسود. فليس موت أنطونيوس كارثة واحدة، إذ يحمل اسمه نصف العالم" (ف٥ م١ ب١٤-١٩)[٢٥]. وتتمثل الفوضى الكونية هنا فى هزة أرضية عنيفة وفى تبادل السكنى وأسلوب الحياة بين الوحوش الضارية والبشر المسالمين الآمنين. ومرد هذه الفوضى الكونية أن من يحمل اسمه نصف العالم - أى من يحكم نصف الإمبراطورية الرومانية الشرقى - قد إختفى، وترك فراغا هائلا فى النظام الإجتماعى والكونى على حد سواء.

وبشئ من البحث والتأمل سنرى أن فكرة ربط الأحداث الآدمية بالظواهر الكونية تعود إلى المعتقدات الإغريقية الأسطورية، التى إنعكست فى نصوص الأدب ولاسيما المسرح. فما الطاعون أو الوباء الذى سمم الهواء وحرم الأرض من الخضرة وأحالها جدباء لا زرع فيها ولا ضرع وأتى على كل مظاهر الحياة فى مدينة طيبة إلا نتيجة لخطأ فى السلوك

---

(٢٤) أنظر: أ.م. تيليارد: الأدب فى عصر شكسبير. ترجمة نبيل حلمى، دار المعارف بمصر ١٩٧١، ص٦٣-١٦٩.

(٢٥) راجع: أحمد عتمان: كليوباترا وأنطونيوس، ص ٢٤٨-٢٩٢.

الآدمي، ترتب عليه وقوع خلخلة في تركيبة المجتمع ونظام الحكم. نعم فلقد قتل الملك لايوس على يد ابنه أوديب وحتى وقوع الطاعون لم تكن حقيقة القاتل قد إكتشفت بعد ولم يسع أحد إلى معرفتها، وبالتالى لم يكن ليتم الإنتقام لمقتل الملك لايوس لولا حدوث الطاعون الذى جاء إستجابة للخلخلة التى أصابت مجتمع طيبة من ناحية، وليصحح الأوضاع المرتبكة من ناحية أخرى ويتدارك تدهورها المستمر حيث تزوج أوديب من أمه وأنجب منها أولاداً هم أخوته. هذا أمر واضح فى مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكا". ولقد حدث نفس الشئ فى مسرحيته الأخرى "أنتيجونى". فوقع طاعون مماثل عندما رفض الملك كربون أن يدفن بولينيكيس، لأنه هاجم موطنه ومدينته أى طيبة. والأمثلة على هذه الفكرة فى المسرح الإغريقى كثيرة لا حصر لها، ولكننا نكتفى بهذه الإشارة البسيطة ليتسنى لنا الإنتقال إلى الشاعر الفيلسوف الرومانى سينيكا، الذى يربط دائما فى كتاباته النثرية ومسرحياته الشعرية مابين الحالة النفسية للإنسان وعواطفه وأحداث حياته من جهة، والظواهر الطبيعية والأجرام السماوية من جهة أخرى. فهو مثلا وبوحى من آرائه الرواقية يؤمن بأن فساد الحاكم يستتبع خللا لا فى بنية المجتمع فحسب بل فى الطبيعة ذاتها، التى غالبا ما تتجاوب مع الأحداث الآدمية العنيفة وذلك بالأعاصير المدمرة أو الفياضانات الجارفة أو الزلازل والبراكين الحارقة التى لا تبقى ولا تذر. فعلى سبيل المثال بعد أن إرتدى هرقل (هيراكليس) الرداء المسموم واقتربت نهايته وإنسحبت ديانيرا زوجته للانتحار تغنى الجوقة فى مسرحية "هرقل فوق جبل أويتا" فتقول (١١٠٠-١١٢٩):[٢٦].

"تواً سيحل على العالم يوم تدفن فيه القوانين وستهوى فيه السماء الجنوبية على كل ما يقع عبر ليبيا ويملكه الجارامنتيون. أما السماء الشمالية فسوف تدمر كل ما يقع تحت قطبها وكل ما تهب عليه الرياح الجنوبية (بورياس) الجافة. ومن السماء المفقودة ستزوغ الشمس خائفة فتطرد النهار. وسيجر سقوط مملكة السماء معه إلى الهاوية الشرق والغرب

(٢٦) ترجمة أحمد عتمان: سبقت الإشارة إليها، ص١٧٣ - ١٧٤.

وسيعم نوع من الموت والفوضى كل الآلهة على حد سواء. وسيفرض الموت أقداراً جديدة تماماً عليه هو نفسه. فأى مكان عندئذ يستقبل الدنيا؟ هل سينشق طريق تارتاورس (فى الجحيم) لكى ينفتح المجال أمام السماوات المحطمة؟ أم أن المسافة التى تفصل الأثير عن الأرض كافية... كافية إلى حد أنها تسع كل شرور العالم؟ أى مكان سيكون شاسعاً إلى هذا الحد الذى معه يسع مثل هذا الموت الهائل؟ وأى مكان سيتسع للآلهة الأعلين؟ البحر وتارتاروس والسماء، ممالك ثلاث سيضمها مكان واحد".

ومن ثم فإننا لا نجانب الصواب ولا نبالغ حين نقول بأن ما ساد فى العصر الإليزابيثى وإنعكس فى مسرحيات شكسبير من أفكار تربط بين الإضطراب فى الكيان الإنسانى أو البنيان الإجتماعى من جهة، والفوضى فى النظام الكونى من جهة أخرى، هى أفكار كلاسيكية الأصل ظهرت فى كتابات المؤلفين الإغريق، ولكنها تبلورت فى مؤلفات سينيكا النثرية ومسرحياته الشعرية ذات الصبغة الرواقية(٢٧).

ومن الجدير بالذكر أن شكسبير قد أغرم كذلك بصورة الشمس الغاربة أو المختفية أثناء ساعات النهار، ويحلو له الحديث كثيراً عن "إنطفاء مصباح السماء". وليس الأمر مقتصراً على مجرد صورة شعرية جذابة، فلها مغزى أعمق وأعرض من ذلك. فإذا كان الملك هو سيد المجتمع، فإن الشمس هى مليكة السماء وسيدة الكواكب. ومن البدهى وفقا لقواعد الصلة الوثيقة بين الكون والهيئة الإجتماعية أن يشحب وجه الشمس حين يغرب أو يغيب نظيرها على سطح الأرض. وسنرى أن فكرة الشمس الحاكمة التى تقوّم ما إنحرف من أوضاع الكواكب الأخرى من رعاياها، وتنظم علاقاتها مع الإنسان وتأمر وتنهى كالملوك، فكرة كلاسيكية أيضاً. ولكنها بلغت ذروة الرسوخ والنضوج فى كتابات الفلاسفة الرواقيين وإبان العصر الإمبراطورى الرومانى، حيث إعتبرت الشمس إلها لا يقهر

---

(٢٧) Ahmed M. Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis in the "Trachiniae" of Sophocles and in "Hercules Oetaeus" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth (a Thesis for the Ph.D. degree, Athens 1974, in Greek with Summary in English) p.289-302.

(Sol Invictus) محرراً (Helios Eleutherotes) خالقا ومنقذاً للأرواح (Demiourgos kai Soter ton psychon) حاكما للكون (Kosmokrator) ومهيمنا على كل شئ (Pantokrator) وسيد الأرباب (rector deum). واستتبع شيوع هذه الفكرة بين الرومان آنذاك أن حرص كل إمبراطور رومانى على أن يربط نفسه بالشمس وعبادتها، لكى يتسنى له بعد الموت أن يضمن تأليها شمسيا. فقيل إنه عند موت يوليوس قيصر وبعد تأليهه ظهرت هالة halo, corona حول قرص الشمس، ثم ظهر يوليوس قيصر المؤله نفسه بعد ذلك نجماً Iulium sidus, Caesaris astrum. وإبان القرن الثالث الميلادى إعتبر الناس امبراطورهم سليل الشمس التى بدورها أعلنت عام ٢٧٤م سيدة الإمبراطورية الرومانية المتربعة على عرشها Sol Dominus Imperii Romani (٢٨). والجدير بالذكر أننا نلمس صدى لهذه الأفكار والمعتقدات فى الأدب اللاتينى بصفة عامة، وفى كتابات سينيكا الفيلسوف بصفة خاصة. كما أنها تجد لنفسها مكانا فى سير بلوتارخوس التى كانت شائعة ومحبوبة إبان عصر النهضة الأوروبية. وهكذا تسربت هذه الأفكار والمعتقدات الكلاسيكية إلى مسرحيات شكسبير عبر روافد عديدة.

ومن بين الأفكار الأخرى التى ورثها عصر اليزابيث فى إنجلترا عن الحضارة الكلاسيكية فاستمسك بها وأفاد منها الأدباء فكرة العناصر التى يتألف منها جسم الإنسان. وفى البداية عبر هيسيودوس (حوالى أواخر القرن الثامن ق.م) عن إعتقاده بأن العالم يتكون من قوى إلهية، تنتمى إلى أسرة واحدة جاءت بعد انقضاء الفوضى Chaos وأساسا من اتحاد السماء Ouranos بالأرض Gaia. ثم جاء فلاسفة الطبيعة (أو الكوزمولوجيا) الأيونيون، ورأى بعضهم- مثل ثاليس أو طاليس (ولد حوالى ٦٢٤ ق.م) - أحد الحكماء السبعة - وأناكسيمنيس (حوالى القرن السادس ق.م) وهيراكليتوس (ازدهر حوالى عام ٥٠٠ ق.م-) أن العالم مكون من مادة إلهية واحدة لا يمكن توليدها ولكنها خالدة. واعتبر ثاليس أن هذه المادة الأولية هى الماء، أما أناكسيمنيس فرأى أنها الهواء. أما هيراكليتوس فقد إعتقد بأن

(٢٨) Ibidem, pp. 271-288.

النار أصل كل شئ، كما أنه آمن بمبدأ هام كان له أكبر الأثر فى الفكر الإغريقى، وهو أن كل الأشياء تتحرك أى تتغير panta rhei. وإعتبر بارمينيديس من إيليا (ولد حوالى ٥١٠ ق.م) أن العالم الحقيقى شئ واحد لا يرى ولكنه خالد ولا يتغير وهو الهدف الأوحد للمعرفة، أما المتغير والهالك والظواهر المختلفة مثل الحركة، فهى أوهام لا يمكن معرفتها إلا عن طريق التخمين. ورأى بارمينيديس أن الطبيعة نتاج المزج بنسب متفاوتة بين شكلين (morphai) متطابقين هما الضوء والليل أو النور والظلام، وهذان العنصران موجودان مثل الطبيعة الحقيقية فى الإعتقاد فقط. ولكنهما يتحولان إلى مادة إلهية مسيطرة هى البداية (arche). وكان إمبيدركليس فيلسوف وعالم أكراجاس الصقلية (ولد فى الربع الأول من القرن الخامس ق.م). هو الذى تبلورت على يديه فكرة العناصر الأربعة rhizomata أى الأرض والماء والنار والهواء، وقال إنها عناصر لا تتغير وباتحادها وإنفصالها تتشكل الأشياء المتغيرة فى هذا العالم. ويتم هذا الإتحاد أو الإنفصال بفعل قوتين متضاربتين متصارعتين هما الحب والكراهية. فهما دائما أبدا يبنيان الأشياء ثم يدمرانها ليعيدا بناءها من جديد وهكذا دواليك. ولن نمضى أكثر من ذلك فى تتبع هذه الفكرة فى التراث الإغريقى الرومانى، ونكتفى فقط بالإشارة إلى أنها تركت بصماتها على كتابات الفلاسفة الرواقيين والإبيقوريين على حد سواء:

ولقد ساد الإعتقاد إبان العصور الوسطى بأن بنية الإنسان تتشكل من عناصر أربعة، هى التراب والماء والهواء والنار، هى ذاتها مكونات الكون الأولية. كذلك شاعت فكرة قيام جسم الإنسان بافراز أخلاط أربعة توازى وتقابل العناصر الأربعة التى تتشكل منها بنيته. كذلك كان الناس عموما يعرفون بأن الصعود إلى أعلى فى خط مستقيم من خواص الهواء والنار. أما التراب والماء فكانت سمتهما المشتركة الهبوط إلى أسفل. وكانت النار - فى نظر أهل العصر الإليزابيثى كما كان الحال عند الرواقيين - هى أسمى العناصر وأخفها وأرقاها. وكانوا يعتقدون أن عنصر النار كان يتخذ له موقعاً هاما أسفل مدار القمر فيغلف إطار الهواء الدائرى الذى يحيط بالتراب والماء. وكانت النار فى إعتقادهم عنصراً ساخنا جافاً مصفى من الشوائب خفياً عن عيون البشر، فضلا عن أنه يمثل مرحلة ملائمة للإنتقال إلى

المسالك الأبدية فى عالم الكواكب. وبعبارة أخرى فإن التحول إلى النار بعد الموت يمثل ضربا من ضروب التأليه. وهذه فكرة كلاسيكية بصفة عامة ورواقية رومانية بصفة خاصة. فلقد تم حرق هرقل فوق جبل أويتا لكى يصعد بعد ذلك إلى السماء. وكانت طقوس تأليه الأباطرة الرومان تقوم أساسا على حرقهم فوق محرقة هرمية الشكل (Pyra) تطير بعدها روحهم إلى السماء[٢٩]. وبناء على كل ما أسلفنا عن فكرة العناصر وارتباطها بعقيدة التأليه يمكن أن نفهم عبارة كليوباترا فى مسرحية "أنطونى وكليوباترا" لشكسبير. ونعنى أنها عندما أشرفت على الموت قالت "ها أنذا من نار وهواء، أما بقية عناصرى فأهبها للحياة السفلى" (ف٥ م٢ ب٢٨٨-٢٨٩). فهى تعنى أنها استحالت هواء ونارا، صفاء وروحا خالصة من أثقال الجسد وأدران المادة، وبعبارة أخرى تألهت بفضل التفانى فى الحب. وفى هذه العبارة يكمن الرد المفحم على كل من أثاروا الشكوك حول إنصاف شكسبير لشخصية كليوباترا[٣٠].

وفى ظل هذا الإطار الكونى تتآلف المتناقضات، فيجتمع الساخن بالبارد والجاف بالرطب والثقيل بالخفيف والعظيم بالصغير والسامى النبيل بالسافل الوضيع. وتتألف الأشياء والأحياء من العناصر الأربعة، وتختلف بعضها عن البعض بتفاوت النسب بين العناصر المكونة. وفى ظل هذا النظام الكونى أيضا تتدرج المخلوقات لا فى مملكة السموات فحسب، بل وعلى ظهر الأرض أيضاً. فكما تتدرج سلسلة الملائكة يرتقى الإنسان على الإنسان ويتسيد حيوان على حيوان وطير على طير. وهكذا لا يوجد مخلوق واحد إلا وكان أرقى أو أدنى من مخلوق آخر، ولا يوحد كائن قط لا تضمه سلسلة الخلق. ولكن أرقى الكائنات الأرضية تحتاج إلى أحطها شأنا، ومن ثم نجد جيوش السماء الملائكية تتولى بنفسها خدمة أحقر الكائنات الأرضية التى خلت من كل حس. وهكذا ترتبط الكائنات ببعضها البعض إرتباطا وثيقا يجعل بقاءها محالا دون تعاونها المستمر وتعايشها جنبا إلى جنب. وبالتالى

---

(٢٩) Ibidem.

(٣٠) أحمد عتمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص ٢٩٣-٣٢٩.

صارت الأسرة الملكية فى العصر الإليزابيثى جزءاً لا يتجزأ من نظام الكون نفسه، وأصبح وجودها أمرا حيوياً لا يمكن الإستغناء عنه، وإلا وقع خلل فى هذا النظام الإجتماعى قد يترتب عليه إضطراب كونى. وهذه فكرة وثيقة الصلة بعقد علاقة وطيدة بين الملك والشمس سيدة الأفلاك المهيمنة. فذلك يعنى أنه لا يمكن للبشر أن يستغنوا عن ملكهم، كما لا يمكن للطبيعة ونظامها الكونى أن تستغنى عن الشمس. وهكذا شاركت السياسة الإليزابيثية أدب ذلك العصر فى الإفادة من التراث الأسطورى الكلاسيكى[٣١]. وهكذا أيضاً يمكن تفهم دور الملكية فى العقلية البريطانية منذ ذلك الحين وإلى يومنا هذا.

وتتطلب منا مسرحيات شكسبير باستمرار أن نتذكر الحكمة الإغريقية الشهيرة "اعرف نفسك" (gnosthi seauton). فليس لنا أن ننسى أبدا حقيقة أن مفكرى العصر الإليزابيثى بصفة عامة قد دأبوا على الربط بين عدم القدرة على الفهم وسقوط الإنسان فى هاوية الشقاء. وبالمثل نجد أبطال شكسبير يتسمون بظمأ حارق إلى المعرفة وتلهف ظاهر للفهم، ولكنهم يعدمون الوسائل السليمة لبلوغهما. وغالبا مايضلون السبيل إلى الحكمة أو تحبط القوى المعاكسة مساعيهم الحثيثة فتقع المأساة. ولكن القصور فى الإدراك يبلغ ذروته فى مسرحيات شكسبير – كما هو الحال فى المسرح الإغريقى بصفة عامة و"أوديب ملكا" لسوفوكليس بصفة خاصة[٣٢] – عندما تكون المعرفة المطلوبة هى معرفة النفس. فالإنسان مهما أوتى من قوة وقدرة وذكاء وفطنة لا يستطيع الوصول إلى كنه ذاته وهنا يكمن سر مأساته.

وأوديب سوفوكليس هو أوضح مثل على ذلك، فلقد عرف أشياء كثيرة وبلغ به الذكاء إلى حد حل الألغاز التى عجز بقية البشر عن فك طلاسمها، ومع ذلك فقد كان يجهل نسبه ولم يعرف من قتل فى طريقه إلى طيبة، بل لم يعرف حقيقة من تزوج. نعم لقد جهل أوديب أنه قاتل الأب وزوج الأم والرجس الذى ينبغى أن تتطهر منه طيبة. ذلكم هو

---

(٣١) Lily B. Campbell, Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion. Methuen 1961 repr. 1977, pp. 51 ff.

(٣٢) راجع أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم. دراسة مقارنة، ص ٣٣-٧٥.

أوديب أكثر الناس ذكاء وفطنة وقوة وقدرة. فإذا إنتقلنا إلى شكسبير وجدناه فى مسرحية "الملك لير" على سبيل المثال يشير كثيراً إلى القصور فى الفهم والإدراك، حتى إنه عندما قسم الملك لير مملكته تحاوره إبنتاه جونريل وريجال. فتشير الأولى إلى "ملكة التمييز الضعيفة" فى شخصية أبيها، وتضيف الثانية قائلة بأنه" فى حياته لم يعرف نفسه إلا أقل المعرفة". هكذا كان موقف البنتين الكبريين للملك لير، أما البنت الصغرى كورديليا فلقد لاحظ النقاد تشابها واضحاً فى موقفها إزاء أبيها مع موقف أنتيجونى من أبيها الملك أوديب الأعمى المنفى من بلده والهائم على وجهه. ففى كلتا الحالتين نجد إبنة صغيرة رزينة وجادة تتفانى فى خدمة أبيها والبر به فى حالته اليائسة، كما تصدقه القول دون مبالغة أو نفاق. ومع ذلك فنحن لا نملك دليلا خارجيا قاطعا على أن شكسبير يقلد سوفوكليس فى مسرحية "الملك لير"، أو حتى أنه قرأ مسرحية "أوديب فى كولونوس". يضاف إلى ذلك أن ثنائى الأب البائس والإبنة البارة موضوع شائع فى كل الآداب، ولا يقتصر على الأدب الإغريقى، بل وقد يكون من الأمور التى تحدث كل يوم فى حياتنا – أو حياة شكسبير – ومن ثم فليس من الضرورى أن يكون موروثا أدبياً. ولكن هناك حقيقة أخرى كفيلة بأن تجعلنا نراجع موقفنا هذا، ونعنى أن شكسبير قد قرأ ترجمة مسرحيات سينيكا ومن بينها مسرحية "أوديب ملكا"، ومن ثم كان على علم تام بتفاصيل قصة أوديب وهو ينظم مسرحية "الملك لير".

ويتردد فى أدب العصر الإليزابيثى بصفة عامة، وفى مسرحيات شكسبير بصفة خاصة ذكر "العجلة الحظ" Wheel of Fortune. فلنسمع للمثل الأول فى التمثيلية الداخلية بمسرحية "هاملت" وهو يقول "أيتها البغى فورتونا (Fortuna = ربة الحظ) سحقا لك! أيتها الآلهة جميعا ليقر قراركم بالإجماع على حرمانها من سلطانها، حطموا كل برامق عجلتها وهشموا إطارها، وطوحوا بمركزها المستدير من أعالى السماء إلى أسفل سافلين" (ف٢ م٢ ب٥٠١-٥٠٥). أما كليوباترا فتخاطب أنطونيوس وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة فى "أنطونى وكليوباترا" قائلة: "دعنى أسب ربة الحظ تلك البغى الخئون علها تستشيط غضبا فتحطم عجلتها" (ف٤ م١٥ ب٤٣-٤٥). ومما لاشك فيه أن صورة عجلة الحظ

الدوارة هي إحياء لعجلة الحظ الإغريقية (trochos tes tuches)، التي تولدت عن مبدأ أن "كل الأشياء تتحرك" المشار إليه سابقا. ويذكر سوفوكليس "عجلة الحظ" هذه في إحدى شذراته (رقم ٥٧٥ Pearson)، إذ يقول بالحرف "إن الحظ يدور كعجلة kuklei tuche. وفي شذرة أخرى (٨٧١) يربط نفس الشاعر بين عجلة الحظ ودورات القمر ومراحل نموه. وفي أغنية دخول الجوقة (البارودوس) بمسرحيته "بنات تراخيس" تربط الجوقة "عجلة الحظ" ودورانها بتعاقب الليل والنهار، العسر واليسر، الحزن والفرح، الألم والراحة تقول الجوقة (أبيات ١٢٥-١٣٨) مخاطبة ديانيرا:

"ألا تذكرين أن ابن كرونوس نفسه زيوس،
الملك المهيمن على كل شئ،
لم يعط أحداً من البشر حظاً بلا كدر،
بل يدور الترح والفرح على التوالي دواليك
بين كافة أبناء البشر،
تماماً كما يلف نجم الدب في مداراته الدائرية
فالليل ذو النجوم لا يدوم للبشرية
ولا المصائب ولا الثروة أبدية
وعندما تذهب بعيداً عنا
يأخذ إنسان آخر دوره... بدلاً منا
فينال السعادة والحرمان[٣٣]".

وجدير بالذكر أن هذه الفكرة لم تفلت من يراع سينيكا الفيلسوف، فهو يشير إلى عجلة الحظ في إحدى رسائله (٢٤، ٢٦) قائلاً: "لا نهاية لأي شئ، فجميع الأشياء متصلة بعجلة تلف بها في دورانها، فالليل يسابق النهار، والنهار يلاحق الليل. والصيف ينتهي

(٣٣) "بنات تراخيس" لسوفوكليس ترجمة وتقديم أحمد عتمان. سلسلة من المسرح العالمي الكويتية عدد ٢٤٩، أول يونية ١٩٩٠.

بالخريف الذى تتبعه الشتاء، والأخيرة تستسلم بدورها للربيع. كل الأشياء هكذا تذهب لتعود، إنى لا أصنع شيئا جديداً ولا أرى شيئا جديداً، فآجلاً أو عاجلا سيصاب المرء نفسه بالدوران أيضا". وفضلا عن ذلك فإن أبطال تراجيديات سينيكا الرواقيين فى صراع حتمى مع ربة الحظ بصفتهم يصارعون أقدارهم ويصارعون العاطفة فى نفوسهم بقوة العقل والمنطق.

وهكذا يلاحظ أن شكسبير يذكرنا بالكثير من المؤلفين الكلاسيكيين فى مسرحياته، دون أن يقتطف منهم أو يقلدهم تقليدا أعمى. ففى حين نجد بن جونسون وغيره من معاصرى شكسبير قد أفعموا مؤلفاتهم بالكثير من المقتطفات والعديد من علامات التنصيص، نجد شكسبير الشاعر المبدع يتميز بحب عميق للكلاسيكيات وأذن حساسة وذاكرة قوية وقدرة فائقة على الهضم. وهو يخلق لنا مما يقتبس شيئاً جديداً، ولذلك نجد شخصياته المسرحية تتحدث فى سلاسة، بينما شخصيات الآخرين من معاصريه تتعثر بسبب كثرة ما تستشهد به من فقرات كلاسيكية. إن كل شخصيات شكسبير – فيما عدا الحمقى منهم – يذكروننا فى أحاديثهم بالجمال والرشاقة الإغريقيين، ومع ذلك فإن شكسبير لم يكن سجين الكتب الصفراء ولكنه إنطلق إلى الأرض والسماء، إلى الحياة والطبيعة، إلى الحيوانات وسائر المخلوقات يستمد منها تشبيهاته وصوره الشعرية، وبعد ذلك تأتى الثقافة فتلونها وتصقلها. وهكذا تحتل تشبيهاته وصوره الشعرية المأخوذة من مصادر ثقافية المرتبة الثانية بعد تلك المستوحاة من التجربة العملية والحياة اليومية. كان شكسبير يعرف الأساطير الكلاسيكية أكثر من التاريخ بل وأكثر من الإنجيل، ولكن رموزه الأسطورية أقل عددا من رموز مارلو، فالثقافة بالنسبة لشكسبير لا تعنى شيئا إن لم تكن قابلة للإحياء وقادرة على العيش فى عالم الدفء والتفاعل المستمر. وهكذا لم تعق كلاسيكيات شكسبير تدفقه الشعرى ولم تعطله، بل أصبحت رافدا من روافده وجزءا من تجربته الإبداعية، حتى إن أحب وأرق العشيقات فى مسرحه ونعنى جولييت ترى الشمس مندفعة ناحية الغروب فتحثها على الإسراع حتى ولو كان ذلك على حساب تدمير العالم، وتقول "كما قد يسوقك فايثون بالسوط ناحية الغرب هيا إحضرى فى الحال ليلة غائمة" ("روميو وجوليت"

ف٣ م٢ ب٣-٤). فهي بذلك تشير إلى أسطورة فايثون بن أبوللو الذى قاد عربة الشمس بأسرع مما ينبغي فاحترق. وهي أسطورة وردت عند أوفيديوس وسينيكا(٣٤) المعروفين لشكسبير. المهم أن هذه الإشارة الأسطورية جاءت طبيعية، ولم تفسد الصورة الشعرية الرائعة فى حديث جولييت.

جولة عامة فى كلاسيكيات شكسبير

ولقد تكررت أسماء بعض المؤلفين الكلاسيكيين فى ثنايا ما سلف من دراستنا إلى الآن، مما يثير سؤالا منطقيا حول كلاسيكيات شكسبير، وبالتحديد أى المؤلفين الكلاسيكيين عرف شكسبير؟ وفى محاولتنا للإجابة على هذا السؤال ينبغى أن نميز بين المؤلفين الكلاسيكيين الذين عرفهم الشاعر الإنجليزى معرفة جيدة وإتصل بهم صلة مباشرة، وأولئك الذين عرف بعض كتاباتهم، وآخرين لم يعرف عنهم إلا بعض المقتطفات أو سمع عنهم فقط. فشكسبير لم يعرف بلاوتوس إلا بصفة جزئية، ولكنه استمد منه موضوع إحدى كوميدياته وتعلم على يديه فن التأليف الدرامى الكوميدى. وبالمثل لم تكن معرفة شكسبير بفرجيليوس كاملة، ولكنه نقل عنه الكثير من الأساطير والأفكار والتشبيهات والصور الشعرية. وهذا شأن شكسبير مع مؤلفين كلاسيكيين آخرين كثيرى العدد، لم يلم بكتاباتهم إلماما كافيا، ولكنه يأخذ منهم الكثير، لأنه كان يعى كل مايسمع من حوله ويهضم كل مايقرأ، وكان عصره - كما رأينا - عصر إحياء للكلاسيكيات. إلا أن شكسبير التصق إلتصاقاً متينا بمؤلفين ثلاثة عرفهم حق المعرفة وترسم خطاهم فى كل مايكتب إنهم أوفيديوس وسينيكا وبلوتارخوس.

وقبل أن نتعرض للحديث عن صلة شكسبير بهؤلاء الكتاب الثلاثة دعنا نطوف به مع المؤلفين الآخرين، الذين عرفهم لماما. ولنبدأ بشاعر الكوميديا العبقرى الرومانى بلاوتوس

---

(٣٤) وردت هذه الأسطورة عند أوفيديوس: Ovidius, Metamph. I 748 & II 238

ووردت عند سينيكا: Seneca, Hippolytus 1090 ff

وقارن: "هرقل فوق جبل أويتا" فى ترجمتنا المشار إليها سابقاً. أبيات ١٨٨، ٦٧٧، ٦٨٠، ٨٥٤

(حوالى ٢٥٤-١٨٤ ق.م) فلقد استمد منه شكسبير موضوع مسرحية "كوميديا الأخطاء". ونلاحظ من البداية أن لاتينية شكسبير، وإن كانت بالفعل تمكنه من قراءة مسرحيات بلاوتوس وإستيعابها، لم تك على المستوى الذى يسمح للشاعر الإنجليزى بتذوق لغة بلاوتوس الدرامية. فبلاوتوس شاعر مطبوع وحواره يتدفق مليئا بالتلميحات مفعما باللمزات والغمزات، وهو مغرم باللعب بالكلمات على نحو رشيق ومقبول. ويتميز بلاوتوس كذلك بقدرته الفائقة على إثارة الضحك، أو ما يسمونه القوة الكوميدية vis comica. وبلاوتوس لا يباريه أحد فى ذلك، ولا يمكن أن يجاريه منافس أو مقلد. ولقد سبق أن ربطناه فى دراسة سابقة بما نسميه عبقرية الاهمال عملاً بالحكمة اللاتينية القائلة: "الفن أن تخفى الفن"(٣٥). ويستطيع أى أمرئ أوتى القدرة على مطالعة مسرحياته فى يسر أن يتذوق موسيقى الكلمة الكوميدية وعذوبة التعبير المثير للضحك والتفكير فى آن واحد. أما شكسبير الذى لم يستطع حتى أن يأخذ اسم الميناء إبيدامنوس Epidamnus الوارد فى مسرحية بلاوتوس "الأخوان التوأم مينايخموس" Menaechmi بطريقة صحيحة فشل فى أن ينقل المهارة اللفظية البلاوتية إلى مسرحيته "كوميديا الأخطاء". ولكننا مع ذلك نعترف لشكسبير بالهيمنة الكاملة على حبكته الدرامية، وتفوقه على بلاوتوس فى فن رسم الشخصيات. كما أن لشكسبير بلاغته الدرامية الخاصة، وليس لنا أن نأسف لإفتقاده قدرة بلاوتوس اللغوية. لقد غير شكسبير فى أسماء الشخصيات، وغير المكان من ميناء غير مشهور بعض الشئ إلى مدينة معروفة. وجعل الأخوين التوأم يمتلكان خادمين توأم، مما ضاعف من فرص وقوع الأخطاء وحدوث الإرتباك. وجعل شكسبير الأخ المغترب يقع فى حب أخت زوجة شقيقه التوأم. ومن المرجح أن يكون شكسبير مخترع معظم هذه التغييرات، دون أن يكون من المستبعد أنه أخذ بعضها من أعمال أدبية أخرى سبقته إلى تقليد هذه الكوميدية البلاوتية. ومن المؤكد كذلك أن شكسبير أفاد من مسرحية بلاوتوس الأخرى "أمفيتريون"، فمزج المسرحيتين فى وحدة عضوية ليخلق منهما مسرحية جديدة

---

(٣٥) أحمد عتمان: الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ٦٧-٨٨.

أكثر ثراء من كل منهما على حدة. ولم تك مسرحية "أمفيتريون" قد ترجمت بعد إلى الإنجليزية ولن تترجم قبل موت شكسبير. وبعبارة أخرى نريد القول بأنه حتى عام ١٥٩٥ – أى بعد بضع سنين من التاريخ المقبول لمسرحية "كوميديا الأخطاء" وهو ما بين ١٥٨٩ و ١٥٩٣ – لم تكن هناك أية ترجمة لمسرحيات بلاوتوس فيما عدا "الأخوان التوأم مينايخموس"، مما يجعلنا نقطع فى شبه اليقين بأن شكسبير قد عاد إلى الأصل اللاتينى للمسرحيات الأخرى. اللهم إلا إذا أخذنا بالرأى القائل بأن بعض مسرحيات بلاوتوس كانت قد ترجمت إلى الإنجليزية دون أن تنشر. فمسرحية "الأخوان التوأم مينايخموس" التى نشرها كريد Creede تنسب إلى من لا نعرفه إلا بالحروف الأولى و ٠و (W.W.). والذى قد يكون وليام وارنر William Warner الذى قيل إنه ترجم مسرحيات أخرى لبلاوتوس خصيصاً من أجل دائرة أصدقائه الذين تبادلوها فيما بينهم، ومن المحتمل أن يكون شكسبير واحدا منهم. وتزداد الظنون حول طبيعة العلاقة بين شكسبير وبلاوتوس من حقيقة أخرى، وهى أن شكسبير قد عرف مسرحية ثالثة من مسرحيات بلاوتوس هى "الأشباح" (Mostellaria)، لأن إسمى الخادمين ترانيو Tranio وجروميو Grumio فى مسرحية "ترويض النمرة" يذكرانا بها، كما أن هناك حوادث أخرى يرجح أنها مأخوذة من كوميدية بلاوتوس المذكورة. ولكن شكسبير كعادته يخلق مما يستعير شيئا جديداً متميزاً، حتى إن مسرحية "كوميديا الأخطاء" تفوق فى بعض النواحى الأنموذج اللاتينى كما أسلفنا.

ولقد قرأ شكسبير بعض المقطوعات المنتخبة من أعمال فرجيليوس (٧٠-١٩ ق.م) فى المدرسة، ولا يزال التلاميذ فى بعض المدارس بأوروبا يفعلون ذلك حتى يومنا هذا. فوصف سقوط طروادة الذى يرد فى قصيدة "إغتصاب لوكريس" (ب١٣٦٦ وما يليه)، وفى مسرحية "هاملت" (ف٢ م ب٤٨١٢ ومايليه) مأخوذ من الوصف الذى يرد على لسان أينياس فى الكتاب الثانى من ملحمة "الإينيادة" مع شئ من التغيير نحو المبالغة والتهويل. ومن ناحية أخرى فإن البيت الذى يبدأ به آينياس وصفه المذكور فى "الإينيادة" (الكتاب الثانى ب٣) يقول:

"Infandum, regina, iubes renovare dolorem"

"إنـك أيتها الملكـة تـأمرين بتجديـد ألم لا يمكـن التحـدث عنـه (أو ينبغـى ألا أتحدث عنـه)".

فيجد هذا البيت صدى له فى بداية "كوميديا الأخطاء" (ف١ م١ ب٣١) حيث يرد البيتان التاليان:

"A heavier task could not have been imposed
Than I to speak my griefs unspeakable"

"ما من عمل يمكن أن يفرض على أشق
من أن أتحدث عن آلامى التى لا يمكن التحدث عنها"

ومن الشعراء الرومان الذين عرفهم شكسبير بروبرتيوس (حوالى ٥٠-١٦ ق.م) شاعر الإليجيات المشهور. لأن حديث هيلينا فى مسرحية" حلم منتصف ليلة صيف" (ف١ م١ ب٢٣٤ ومايليه) يذكرنا بإحدى قصائده (II, 12. 1-8). ولاشك أن شكسبير عرف كذلك الشاعر الغنائى هوراتيوس (٦٥-٨ ق.م)، لأن شايلوك يقول لجيسيكا فى "تاجر البندقية" (ف٢ م٥ ب٢٩ ومايليه):

when you heare the drum
and the vile squealing of the wry-neckte fife,
clamber not you up to the casements then,
nor thrust your head into the publique streete

"فإذا سمعت الطبالين
والزمارين ذوى الرقاب الملتوية
فلا تتسلقى إلى النافذة
ولا تطلى برأسك على الشارع العام"[٣٦].

---

(٣٦) ترجمة مختار الوكيل، مسرحيات شكسبير، المجلد السابع. دار المعارف. جامعة الدول العربية.

فهـذه كلمـات تذكرنا مباشرة بما يقوله هوراتيوس (Odes III, 7, 29-30) لاحدى الفتيات:

prima nocte domum claude, neque in vias
sub cantu querulae despice tibiae.

"أغلقى (باب) المنزل فى أول الليل (حرفيا فى الليلة الأولى)

ولا تطلى من عل إلى الطرقات تحت تأثير نغم الفلوت (المزمار) الشجى".

وبالمثل يأمر الملك الفرنسى شارل السادس فى "هنرى الخامس" النبلاء قائلا (ف٣ م٥ ب٥٠-٥٢).

"Rush on his hoast, as doth the melted snow
upon the valleyes, whose low vassal seat,
the Alpes does spit, and void his rhewme upon"

"انقضوا على جيشه، كما ينقض الثلج الذائب على الأودية المنخفضة،

التى تقذف نحوها جبال الألب سيولها فتغمرها"[٣٧].

فيذكرنا بقول هوراتيوس (Sat. II5) عن ماركوس فوريوس كاميللوس منقذ روما ومخلصها من الغزاة:

"Furius hibernas cana nive conspuit Alpes"

"وبصق فوريوس على جبال الألب الشتوية بثلجها الأبيض".

وعندما يسأل بولونيوس هاملت فى المسرحية المسماة باسم الأخير عن الكتاب الذى يقرأ يجيب هاملت بالقول التالى (ف٢ م٢ ب١٩٦-٢٠٠)

"Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tre gum, and that they have a plentiful lack of wit, together

---

(٣٧) ترجمة محمد عوض محمد، مسرحيات شكسبير، المجلد التاسع. دار المعارف. جامعة الدول العربية.

with most weak hams".

"فضائح ياسيدى اللورد، فإن هذا "الوغد الساخر" يقول هنا إن الشيوخ لهم لحى رمادية، وإن وجوههم مغضنة، وعيونهم تفرز صمغا كثيفا أصفر كصمغ الشجرة، وإنهم يفتقرون إفتقاراً شديداً إلى الذكاء، وإن أفخاذهم فى غاية الضعف[٣٨].

فالهجاء الوغد أو "الوغد الهجائى" - كما يمكن أن نترجمها - الذى يمكن أن يتبادر اسمه إلى ذهننا وذهن شكسبير من التراث الكلاسيكى هو يوفيناليس (ولد فيما بين ٦٠ و٧٠م، ولا نعرف تاريخ مماته بالضبط وإن ظل يكتب حتى عام ١٢٧م). إذ تحتوى هجائيته العاشرة على وصف مخيف لمتاعب الشيخوخة ومساوئ هذه الفترة المرذولة من الحياة الآدمية. ومع أننا لا نملك الدليل القاطع على أن شكسبير قد قرأ هذه الهجائية فى أصلها اللاتينى أو فى ترجمة إنجليزية، إلا أنه ينبغى أن نتذكر أن هذه الهجائية أثارت إعجاب تشوسر وظهرت لها أصداء واضحة فى قصيدته "ترويلوس وكريسيد" (iv-197). ومن المحتمل أن يكون يوفيناليس مقرؤا محبوبا بين أهل العصر الإليزابيثى. على أية حال فإن الفقرة المقتطفة من "هاملت"، والتى تذكرنا بهجائية يوفيناليس العاشرة ضمت إضافات أدخلها شكسبير - كعادته فى تعامله مع الكلاسيكيات - ولكن هذه الإضافات نفسها جاءت مفعمة بروح يوفيناليس نفسه، فهى أيضاً مستوحاة من هديه. ولا شك أن "الهجاء الوغد" أو "الوغد الهجائى" كان سيسر كثيراً لو أتيحت له فرصة قراءة مقطوعة شكسبير![٣٩].

وإذا أردنا أن نتحسس الدلائل على معرفة شكسبير ببعض المؤرخين الرومان فإننا نشير إلى مايقوله بروتوس عندما تحين ساعة النهاية فى مسرحية "يوليوس قيصر" (ف٥ م٣ ب٩٤ ومايليه):

---

(٣٨) ترجمة عبدالقادر القط. سلسلة من المسرح العالمى. وزارة الإعلام - الكويت.

(٣٩) أحمد عتمان، الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ١٦٧-١٨٤.

"O Julius Caesar, thou art mighty yet !

Thy spirit walks abroad, and turns our swords in our own proper entrails"

"أى يوليوس قيصر ! أنت مازلت شديد البأس !

إن روحك طليق يتجول

ويرد سيوفنا إلى صميم أحشائنا !"[٤٠].

ففى هذه الأبيات تتجلى فكرة أن الميت يقتل الحى، وهى فكرة إغريقية كلاسيكية نجدها عند أيسخولوس مثلا فى ثلاثيته الرائعة "الأوريستيا"[٤١]، ولكن ليس هذا مايشغلنا الآن وإنما الذى نود الإشارة إليه أن هذه الأبيات تردد معنى وصدى الأبيات الأولى من ملحمة الشاعر الرومانى لوكانوس (٣٩-٦٥م) عن الحروب الرومانية الأهلية وعنوانها الأكثر شهرة هو "فرساليا" (Pharsalia)، نسبة إلى فرسالوس (أو فرساليا) وهى المدينة (أو المنطقة) التى كانت مسرح الحرب بين يوليوس قيصر وبومبى الأكبر عام ٤٨ ق.م. وجدير بالذكر أن العنوان الأصلى للملحمة كما يرد فى المخطوطات هو "عن الحرب الأهلية" (De Bello Civili). أما مطلع الملحمة الذى تأثر به شكسبير فهو كما يلى:

".. populumque potentem

in sua victrici conversum viscera dextra"

"(إنى أروى كيف أن) شعبا قادرا قد أدار يمناه المنتصرة ضد أحشائه هو نفسه" (De Bello Civili I, 2-3)[٤٢].

ومن المؤرخين الرومان عرف شكسبير تيتوس ليفيوس (٥٩ ق.م -١٧م) فعلى أقل

---

(٤٠) ترجمة عبد الحق فاضل - مصطفى طه حبيب. مسرحيات شكسبير، المجلد العاشر. دار المعارف بمصر، جامعة الدول العربية.

(٤١) أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٢٥٧ ومايليها.

(٤٢) نفس المؤلف، الأدب اللاتينى العصر الفضى، ص ١٣٤-١٤٠.

تقدير قرأ شكسبير الكتاب الأول من تاريخه، وفيه وجد قصة تاركوينيوس ولوكريس. ولا يشك أحد في أن شكسبير قرأ مقتطفات من "الحرب الغالية" (Bellum Gallicum) ليوليوس قيصر (١٠٢ ق.م – ٤٤ ق.م) ولاسيما الجزء الخاص بغزوته البريطانية. فأسلوب يوليوس قيصر اللاتينى – مثل أسلوب أفلاطون فى الإغريقية – هو أبسط وأنقى أساليب المؤلفين، وبالتالى فهو الأسهل والأنسب شكلا ومضمونا ليتصدر مقررات الدراسة فى المدارس الإنجليزية وقراءات المبتدئين فى اللغة اللاتينية بصفة عامة. والجدير بالذكر أن إحدى شخصيات مسرحية "هنرى السادس" (ف٤ م٧ ب٦٥) نقتطف القول التالى:

"Kent, in the Commentaries, Caesar writ
is termed the Civil'st place of all this isle"

"توصف كنت فى "التعليقات" (أو "المذكرات")[٤٣]. التى كتبها قيصر بأنها أكثر الأماكن تمدينا فى هذه الجزيرة قاطبة"

وبالفعل يرد عند يوليوس قيصر فى "الحرب الغالية" (V, 14. 1) مايلى:

"ex eis omnibus longe sunt humanissimi qui
Cantium incolunt"

"ومن بين أولئك الناس جميعا فإن من يسكنون كانتيوم (= كنت) هم الأكثر إنسانية (تمدينا) بمراحل".

أما عن المؤلفين الإغريق فقد عرف شكسبير عددا أقل مما عرف من المؤلفين الرومان، كما أنه لم يتصل بهم بصفة مباشرة عن طريق النصوص الأصلية، وإنما عن طريق ماتيسر من المترجمات. ومن ثم فيمكن القول بصفة عامة إن معرفة شكسبير بالتراث الإغريقى أقل عمقا

---

(٤٣) كتب يوليوس قيصر "مذكرات عن الحرب الغالية" (Commentarii de bello Gallico) تعرف عادة باسم "الحرب الغالية" و "مذكرات عن الحرب الأهلية" (Commentarii de bello Civili) تعرف عادة باسم "الحرب الأهلية". والمؤلف الأول يتناول حملات قيصر ببلاد الغال (= فرنسا) فى الفترة من ٥٨–٥٢ ق.م، والثانى يصل بالحرب الأهلية حتى موقعة فرسالوس عام ٤٨ ق.م. راجع: أحمد عتمان، الأدب اللاتينى العصر الذهبى، ص ٢٢٢–٢٣١.

وأصغر حجما من معرفته بالتراث اللاتيني. ومع ذلك فإنه كان يهضم كل ما كان يقع تحت يديه من التراث الإغريقي المترجم. فمما لاشك فيه أنه قرأ ترجمة تشابمان (George Chapman ١٥٥٩؟-١٦٣٤؟) هوميروس. ونستدل على ذلك من أن شكسبير يورد أحداثا من الحرب الطروادية - مثل حادثة ثيرسيتيس - لاترد عند سابقيه مثل تشوسر وليدجيت وكاكستون، وهذا ما سنتحدث عنه عند تناولنا لمصادر "ترويلوس وكريسيدا". وقد ألم شكسبير بشئ ما عن أيسخولوس، وكذلك أفلاطون صاحب فكرة الموسيقى الكونية التي كثيراً مايتحدث عنها شكسبير في مسرحياته. ولكننا لانزعم بأن شكسبير قرأ هذين الكاتبين. وفيما عدا ذلك لا تظهر من نصوص شكسبير أية معرفة بالكتاب الإغريق الآخرين، وإن كان بعض الدارسين يحاولون إثبات إطلاع شكسبير على نصوص مؤلفي الدراما الإغريقية في ترجمات لاتينية. والجدير بالملاحظة أن شكسبير في إشاراته الأسطورية لا يشير إلى نسب الآلهة وعلائق القربى بينهم، وهو أمر بارز في أشعار سبنسر وميلتون. وفي ذلك ما يدل على أن شكسبير لم يعرف هيسيودوس (القرن الثامن ق.م) وقصيدته "أنساب الآلهة" (Theogonia).

أوفيديوس ... ينبوع الأساطير

لا زالت ترجمة جولدنج (Arthur Golding ١٥٣٦؟ - ١٦٠٥؟) للقصائد المعروفة باسم "التناسخات" Metamorphoses للشاعر أوفيديوس (٤٣ ق.م- ١٨م)، التي ظهرت فيما بين ١٥٦٥ و ١٥٦٧، تقرأ إلى يومنا هذا. والفضل في ذلك يرجع إلى الإعتقاد المسلم به، أي أنها كانت من القراءات المفضلة لدى شكسبير. ولا يعيب الشاعر الإنجليزي أن يكون قد قرأ "التناسخات" مترجمة، لأن ذلك لا ينفي أنه ربما قد عاد إلى النص الأصلي اللاتيني. بل إنه من المؤكد الذي لا يرقى إليه الشك الآن أنه قد اطلع على الأصل اللاتيني في المدرسة التي تعلم فيها، فهناك نسخة من "التناسخات" تشرف بحمل توقيع شكسبير عليها ولا تزال موجودة حتى الآن. أضف إلى ذلك أن أصدقاء شكسبير ومعاصريه قد عرفوا عنه حبه وتفضيله لأوفيديوس، ولاحظوا تقليده له في كل مؤلفاته المبكرة والمتأخرة. ها هو فرنسيس ميريز يكتب عام ١٥٩٨ في عرضه للأدب الإنجليزي إبان

عصره قائلا "وكما كان يعتقد بأن روح يوفوربوس (Euphorbus) قد تقمصت بيثاجوراس[٤٤] فإن روح أوفيديوس العذبة والمليحة تعيش فى شكسبير المعسول فى إنسيابه (mellifluous) ولسانه (honey-tongued)، والدليل على ذلك "فينوس وأدونيس" و "لوكريس" و "سونتياته الحلوة"[٤٥]. بل إن شكسبير صدر أول ما نظم ونشر أى "فينوس وأدونيس" بمقتطف إتخذه لنفسه شعاراً وأخذه من "الغزليات" (Amores I 15. 35-6) لأوفيديوس وهما البيتان التاليان:

"Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo
pocula Castalia plena ministret aqua,"

" دع الأشياء الرخيصة تذهل عامة الناس. أما أنا فدع
أبوللو الوضاء يقدم لى كئوسا مترعة من نبع كاستاليا"[٤٦].

وكان الطابع الدرامى لقصائد أوفيديوس رسائل "البطلات" (Heroides) هو الذى

---

(٤٤) جاء فى الأساطير أن يوفوربوس هو الذى جرح باتروكلوس صديق بطل الأبطال الإغريق أخيلليوس (راجع "الإلياذة" الكتاب ١٦ ب٨٠٦ ومايليه). وأن مينلاوس قتله فيما بعد (نفس المصدر الكتاب ١٧ ب٤٥ ومايليه). وعرف عن بيثاجوراس (Pythagoras) أو - كما نسميه فى العادة - فيثاغورس (٥٨٠-٥٠٠ تقريبا) أنه آمن بتناسخ الأرواح وتناقلها فى صورة الإنسان والحيوان والنبات. وقيل إنه هو نفسه تعرف على التجسيدات التى إتخذتها روحه من قبل أن تحط فى جسده فاعتقد بأن روحه هذه كانت متجسدة فى يوفوربوس سالف الذكر. ويبلغ الأمر ببيثاجوراس أنه تعرف على درع صاحب روحه الأسبق هذا (راجع Horatius, Odes I 28. 9 ff).

(٤٥) F. Meres, Palladis Tamia: Wits Treasury, p.280.

(٤٦) يستطيع أى سائح أن يرى نبع كاستاليا الذى يقع عند سفح الجبل الذى أقيم عليه معبد أبوللو فى دلفى. فهناك تتدفق المياه المنبثقة من النبع صافية عذبة من بطن الصخرة المقدسة لدى الإغريق. أما الأساطير فتقول إن كاستاليا كانت عروس البحر التى هام بعشقها الإله أبوللو فأخذ يلاحقها حتى ألقت بنفسها فى نبع فوق جبل البرناسوس إلى الشمال من دلفى (ارتفاعه ٨ آلاف قدم). على أية حال فإن نبع كاستاليا مقدس لدى أبوللو وربات الفنون (Mousai) ويرمز إلى الإلهام فى الفن بصفة عامة.

أغرى شكسبير بقراءتها والإغتراف منها. ولا شك أن إشارته إلى أريادنى وليدا وحلم هيكوبا، الذى رأت فيه أنها تلد جمرة، تدل على أنه كان على دراية بهذه القصائد. بل إن شكسبير يورد مقتطفاً لاتينياً فى مسرحيته "ترويض النمرة" (ف٣ م١ ب٢٨) مأخوذاً من القصيدة الأولى فى رسائل "البطلات" (I 33-4). وبات فى حكم المؤكد أن شكسبير إستمد من قصيدة "الأعياد" أو "التقويم" (Fasti) الكثير من مادة "إغتصاب لوكريس". وإلى نفس المصدر (Fasti, II. 83 ff.) تعود الإشارة إلى "آريون (Arion) يمتطى ظهر الدولفين "فى مسرحية "الليلة الثانية عشر" (ف١ م٢ ب١٥). ولعل عبارة جولييت" يقولون إن جوبيتر يسخر ضاحكا من أيمان العشاق غير المرعية" ("روميو وجولييت" ف٢ م٢ ب٩٢-٩٣) هى خير دليل على إطلاع شكسبير على قصيدة "فن الهوى" Ars Amatoria. أما دليلنا الوحيد على معرفة شكسبير بقصيدة "الأحزان" (Tristia) فهى الإشارة إلى ميديا وأبسيرتوس (Absyrtus) فى الجزء الثانى من "هنرى السادس" (ف٥ م٢ ب٥٩).

ولعله من المفيد هنا أن نلقى نظرة مقارنة على علاقة شكسبير بكل من فرجيليوس وأوفيديوس لنوضح أنه كان أكثر تعلقا بالأخير. فمن الملاحظ أن الإشارات الأسطورية المأخوذة من فرجيليوس قليلة وضيقة الأفق، فى مقابل الكثرة والإتساع فى تلك المأخوذة من أوفيديوس. وربما يرجع السبب فى تلك الظاهرة إلى أن إحكام ودقة فن فرجيليوس وارتباطه اللصيق بالعصر الأوغسطى وروحه لم يتناسب مع العصر الإليزابيثى. ويبدو أن هناك ثلاثة أحداث فقط من "الإينيادة" هى التى فرضت نفسها فرضاً على شكسبير. وهى وصف سقوط طروادة بحيلة "الحصان الطروادى" المشهورة، وخداع سينون وهى الحادثة التى وردت فى أول الكتاب الثانى من "الإينيادة" (قارن هوميروس "الأوديسيا" الكتاب الرابع بيت ٢٧ والكتاب الثامن بيت ٤٩٢ والكتاب الحادى عشر ب ٥٢٣). أما الحادث الثانى فهو موت برياموس ملك طروادة (قارن "هاملت" ف٢ م٢ ب٤٦٩-٥٤١ و "الإينيادة" الكتاب الثانى بيت ٤٣٨-٥٥٨). أما الحادث الثالث فهو حزن ديدو بعد أن هجرها حبيبها آينياس. ويمكن أن نضيف وصف العالم الآخر فى الكتاب السادس من "الإينيادة" إلى الأشياء التى أعجب بها شكسبير بصفة خاصة من بين مؤلفات فرجيليوس.

ومعروف أن شكسبير لا يكتفى بالإشارة الأسطورية، ولكنه يستغلها بما يتلاءم مع أهدافه الدرامية ويخلق مما يشير إليه من أساطير شيئاً جديداً. فعلى الرغم من أنه أخذ قصة ديدو من فرجيليوس، إلا أننا لا نجد فى "الإينيادة" ما يقابل ذلك المنظر الرائع الذى يحدثنا عنه شكسبير فى "تاجر البندقية" (ف٥ م١ ب٩-١٢) حيث يقول لورنزو: "القمر يضئ إضاءة ساطعة... فى مثل هذه الليلة كانت ديدو وبيدها غصن صفصاف واقفة على شاطئ البحر تنادى عشيقها (آينياس) وتشير إليه أن يعود إلى قرطاجة". ويقول رووت (R.K.Root) إن هذه الصورة التى يظن أنها من "الإينيادة" غير فرجيلية الطابع لأنها فى الواقع منقولة من الرسالة العاشرة من "بطلات" أوفيديوس، حيث إكتشفت أريادنى هروب ثيسيوس فذهبت تحت ضوء القمر الى الشاطئ الصخرى وبعد أن ناجت حبيبها عبثا ربطت وشاحها الأبيض إلى غصن طويل "ولوحت به من فوق رأسها، إذ ربما يراها بعينيه على الأقل مادام أنه لم يعد يسمعها"[٤٧]. ولقد واءم تشوسر هذه الأبيات الأوفيدية فى ثنايا روايته لأسطورة أريادنى[٤٨]. ومن المحتمل أن يكون شكسبير قد اطلع على الأسطورة عنده، ومع ذلك فإن تبنيه لهذه الصورة الشعرية الرائعة ينهض دليلا على إعجابه الشديد بأوفيديوس وتفضيله على فرجيليوس.

أما "التناسخات" الأوفيدية فكانت بالنسبة لشكسبير وسائر مؤلفى عصر النهضة بصفة عامة الينبوع الحقيقى للأساطير، فكلما نهلوا منه إزدادوا شغفا به. وكانت ترجمة جولدنج "للتناسخات" جافة لا تتفق مع رشاقة وعذوبة الأصل اللاتينى، ولكن كان بوسع شكسبير أن يعود إلى ذلك الأصل كلما شعر بضرورة ذلك. ومن ناحية أخرى فإن شكسبير قد تمتع بموهبة لم يتمتع بها غيره وهى كما يقول ت.س. اليوت، القدرة على أن يستخلص

---

(٤٧) R.K.Root, Classical Mythology in Shakespeare, (Ph.D. Thesis, Yale Studies in English, New York Henry Holt & Company 1903) pp.56-58.

(٤٨) Chaucer, Legend of Good Women, (21) 189 ff., cf. Root, op.cit. pp. 56-58 & cf. pp. 40-41.

أقصى ما يمكن استخلاصه من الترجمة[٤٩]. ومن ثم فهناك فقرات شكسبيرية عديدة رائعة الجمال، كان النقاد يعتبرونها من بنات أفكاره، ولكن الدراسات المقارنة أثبتت أنها مستعارة أو على الأقل مستوحاة من ترجمة جولدنج "للتناسخات". مثال ذلك الفقرة التالية من السونيتة رقم ٦.

"Like as the waves make towards the pebbled shore
So do our minutes hasten to their end;
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards to contend"

"تسرع دقائق حياتنا إلى نهايتها، كما تفعل الأمواج تجاه
الشاطئ ذى الحصى
كل واحدة منها تأخذ مكان الأخرى التى سبقتها
وكلها تتسابق فى جهد متصل للسير نحو الأمام".

ولقد جاءت هذه الفقرة الشكسبيرية من وحى ترجمة جولدنج التالية:

"As every wave drives others forth, and that which comes behind Both thrusteth and is thrust himself; even so the times by kind Do fly and follow both at once, and evermore renew"

والأصل اللاتينى يرد عند أوفيديوس (Metamph. XV 181 ff.) كما يلى:

ut unda impellitur unda
urgeturque prior veniente urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur.
et nova sunt semper"

ونترجم هذه الفقرة إلى العربية كما يلى:

(٤٩) T.S.Eliot, The Classics and the Man of Letters (London & New York 1943) passim.

" كما تساق الموجة بالموجة

وتدفع الموجة السابقة بالموجة الآتية، ولكنها بدورها تدفع الأسبق

هكذا الأزمان تمضى هاربة فى وقت واحد، ومتتابعة بالتساوى

وهى دوما متجددة".

ولعل إستخدام شكسبير للصفة sequent يدل على أنه قد عاد للأصل اللاتينى (sequuntur)، لأن جولدنج يستخدم الفعل follow. كما يلاحظ أن الموجات عند أوفيديوس هى موجات النهر المتدفقة والمتغيرة، وهى الصورة التى تحدث عنها فلاسفة الإغريق وهم يشرحون مبدأ أن كل الأشياء تتغير وتتحرك (panta rhei). إذ قالوا القولة المشهورة وهى إنك عندما تنزل النهر مرتين فإنك فى المرة الثانية لا تنزل نفس النهر الذى نزلته فى المرة الأولى. أما شكسبير فيتحدث عن أمواج البحر والشاطئ ذى الحصى، والسبب فى ذلك هو أن أنهار انجلترا لا تعرف الأمواج الهائجة المائجة. على أية حال فإن هذه الفكرة تدخل فى نطاق الفكرة الأكبر، وهى أن كل شئ يتحرك ومع ذلك فلا شئ يتدمر، وهى فكرة وردت كثيراً فى أشعار كل من أوفيديوس وشكسبير[٥٠].

ومن حديث بروسبيرو فى "العاصفة" لشكسبير عن السحر (ف٥ م١ ب٣٣-٥٠) يمكن أن نثبت أنه عاد للنص اللاتينى لحديث ميديا عن قوة السحر فى "تناسخات" أوفيديوس، ولم يكتف بقراءة ترجمة جولدنج له. نكتفى بذكر الأبيات التالية من الأصل اللاتينى عند أوفيديوس[٥١]:

---

(٥٠) Highet, op. cit., p. 205.

وعن تأثير أوفيديوس فى عصر النهضة بصفة عامة راجع:

Charles Martindale: Ovid renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century. Cambridge University Press 1988. Reprint 1990.

(٥١) Ovid. Metamph. VII. 197-209.

"auraeque et venti montesque amnesque lacusque,
dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste,
quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes
in fontes rediere suos, concussaque sisto,
stantia concutio cantu freta, nubila pello
nubilaque induco, ventos abigoque vocoque,
vipereas rumpo verbis et carmine fauces,
vivaque saxa sua convulsaque robora terra
et silvas moveo iubeoque tremescere montis
et mugire solum manesque exire sepuleris!
te quoque, Luna , traho, quamvis Temesaea labores
aera tuos minuant ; currus quoque carmine nostro
pallet avi, pallet nostris Aurora venenis!"

ويترجم جولدنج هذه الفقرة كما يلى:

"Ye Ayres and Windes; ye Elves of Hilles, of Brookes, of woods alone,
of standing Lakes, and of the Night approche ye every One
Through helpe of whom (the crooked bankes much wondering at the thing)
I have compelled streames to run cleave backward to their spring
By charmes I make the calme seas rough, and make, ye rough seas plaine.
And cover all the Skie with Cloudes, and chase them thence againe.
By charmes I rayse and lay the windes, and burst the Vipers Jaw,
And from the bowels of the Earth both stones and trees doe drawe
Whole Woods and Forestes I remove: I make the Mountains shake,
And even the Earth it selfe to grone and fearfully to quake.
I call up dead men from their graves; and thee O Light some Moone
I darken oft, though beaten brasse abate thy perill soone
Our Sorcerie dimmes the Morning faire, and darkes ye Sun at Noone"

ونترجم فقرة أوفيديوس اللاتينية - فى ضوء ترجمة جولدنج الإنجليزية - كما يلى:

"أيها النسيم ويا أيتها الرياح، أيتها الجبال والنهيرات ويأيتها البحيرات يا كل آلهة الآجام، يا كل آلهة الليل، قفوا بجانبى أنتم يا من بعونكم وبمشيئتى عادت مياه النهيرات أدراجها إلى الوراء، إلى منابعها الأصلية بينما الشطآن فى ذهول! فأنا بتعويذتى السحرية أوقف البحار الهائجة وأقلب تلك الساكنة رأسا على عقب. أبدد السحاب أو أجتذبها وأطرد الرياح أو أستدعيها. بكلماتى وأغنيتى السحرية أحطم فك الثعابين وأحرك الأحجار الحية واقتلع أشجار البلوط والغابات من جذورها فى الأرض. إذ أمرت الجبال إهتزت وإذا أمرت الأرض زمجرت والأشباح آمرها فتخرج من قبورها. وأنت أيضا يالونا (إلهة القمر أى القمر) ألم أسحبك رغم أن القرعات على قطع النحاس التيميسى (نسبة إلى مدينة تيميسا المشهورة بالنحاس) تحاول أن تخفف من متاعبك (الإشارة هنا إلى عادة إحداث ضوضاء بقرع النحاس أو الطبول لإزعاج وطرد الأرواح الشريرة التى تسببت فى وقوع الخسوف القمرى وهى عادة لا تزال تمارس حتى يومنا هذا). وحتى عربة جدى الشمس (هيليوس هو الجد الأسطورى لميديا التى جاءت هذه الأبيات على لسانها) شحب لونها بفعل أغنيتى السحرية وكذلك امتقع لون أورورا (إلهة القمر أى القمر) من أثر سمومى السحرية".

ولنضع إلى جانب ترجمة جولدنج للأصل الأوفيدى حديث بروسبيرو فى "العاصفة" (ف٥ م أ ب٣٣-٥٠) حيث يقول شكسبير على لسان بطله عن قوة السحر:

Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves.
And ye, that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune and do fly him
When he comes back, you demi–puppets, that
By moonshine do the green sour ringlets make
Whereof the ewe not bites, and you, whose pastime
Is to make midnight mushrooms, that rejoice
To hear the solemn curfew, by whose aid–
Weak masters though ye be – I have bedimmed
The moontide sun, called forth the mutinous winds

And, twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war: to the dread – rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt, the strong–based promontory–
Have I made shake, and by the spurs plucked up
The pine and cedar, graves at my Command
Have waked their sleepers, oped, and let them forth
By my so potent art ...... etc.

ويترجم الأستاذ محمد عوض إبراهيم هذه الفقرة الشكسبيرية كما يلى (فى طبعة دار المعارف بمصر): "أيتها الجنيات اللواتى تسكن التلال والجوارى المائية، والبحيرات الراكدة والأجمات، ويأيتها اللواتى تطأن الرمال ولا تؤثرن فيها بأقدامكن، وتحدثن المد والجزر فى البحار، ويأيتها اللواتى تتقمصن أشباه أشخاص "القرقوز" وتعملن حلقات كريهة على المراعى فتعاف الغذاء فيها الأغنام، ويا أيتها اللواتى تصنعن الفطر (عش الغراب) فى منتصف الليل واللواتى يسرهن سماع جرس الغروب، بمعاونتكن جميعا أظلمت شمس النهار (الظهر) وأثرت الرياح العاتية وأقمت حربا شعواء بين البحر والسماء، وهيجت الرعد ذا الصوت المزعج، وشققت شجرة بلوط جوبيتر بصاعقة، وزلزلت أركان الأرض المستقرة واقتلعت أشجار الصنوبر والأرز من جذورها وأيقظت القبور بأمرى جثثها وتفتحت وأخرجتها بسحرى القوى فى تأثيره... إلخ".

ويلاحظ أن شكسبير يستخدم نفس الكلمات التى وجدها فى ترجمة جولدنج، كلما وجد ذلك ملائماً. أما دليلنا على أنه عاد للنص اللاتينى فنستنبطه من أنه يستخدم "pluck'd up"، التى تعطى معنى الكلمة اللاتينية convulsa الواردة فى نص أوفيديوس على نحو أكثر أمانة ودقة من ترجمة جولدنج لها بـ doe drawe وبالمثل يستخدم شكسبير الصفة stout التى تشير إلى معنى آخر للكلمة اللاتينية robora غير الذى يورده جولدنج. فالأخير إكتفى بذكر "trees" (الأشجار) فى حين أن الكلمة اللاتينية قد تعنى "أشجار البلوط المتينة" المقدسة لدى جوبيتر ومن هنا جاء كلام شكسبير (Jove's stout oak).

وبمناسبة الحديث عن السحر والسحرة فإن بعض مكونات إناء الساحرات في "ماكبث" (ف٤ م١ ب١ ومايليه) جاء من منظر تحضير المواد السحرية (pharmakopoeia) في "تناسخات" أوفيديوس (Metamph. VII 262 ff.) وإن كانت له مصادر كلاسيكية أخرى[٥٢].

وهناك مقتطفات من أوفيديوس نثرها شكسبير كما تنثر الورود في ثنايا مسرحياته. ففي "ترويض النمرة" على سبيل المثال يقف لوسينشيو مدرس اللغة اللاتينية معلنا الحب على بيانكا، فيدور بينهما الحوار التالي (ف٣ م١ ب٢٦ ومايليه)

"Bianca : Where left we last?
Lucentio : Here, madam
Hac ibat Simois: haec est Sigeia tellus,
Hic steterat Priami regia
Bianca : construe them
Lucentio : Hac ibat, as I told you before, Simois,
I am Lucentio, hic est, son unto Vicentio.
of Pisa, Sigeia tellus, disguised thus to get
your love; Hic steterat, and that Lucentio
that comes a-wooing Priami, is my man
Tranio, regia, bearing support, celsa
senis, that we might beguile the old pantaloon.".

"بيانكا : أين وقفنا آخر مرة ؟

لوسنشيو : هنا ياسيدتي: "هنا كان يتسرب سيمويس، وهذه تكون الأرض السيجية[٥٣]، وهنا (باللاتينية ما معناه) كان قد وقف شامخا قصر برياموس العجوز"

بيانكا : وما معنى هذه الألفاظ ؟

لوسنشيو : هنا كان يتسرب = أي كما قلت لك من قبل

---

(٥٢) cf. Muir, op. cit., pp. 3ff; Highet, op.cit., p. 206.

(٥٣) سيمويس هو مجرى مائي صغير يصب في نهر سكاماندروس بمنطقة طروادة. أما الأرض السيجية فالمقصود بها رأس الأرض والميناء بطروادة وهناك كان يقع قبر أخيلليوس.

سيمويس = إنى لو سنشيو

وهذه تكون = بن فيسنشيو من بيزا

الأرض السيجية = قد تنكرت هكذا لأظفر بحبك

وهنا كان قد وقف شامخا = وهذا المدعى لوسنشيو الذى أتاك خاطبا ودك

برياموس = هو خادمى ترانيو

قصر = تزيّا بزىّ ويمثل دورى

العجوز = حتى نخدع العجوز السخيف"(٥٤).

وإن بحثت فى أدب عصر النهضة كله لن تجد مقتبسا يتقن فن الإقتباس وإستغلال

---

(٥٤) تترجم الدكتورة سهير القلماوى (فى سلسلة مسرحيات شكسبير. دار المعارف بمصر – جامعة الدول العربية) هذه الفقرة كما يلى:–

"بيانكا:– أين وقفنا آخر مرة؟

لوسنشيو: هنا ياسيدتى:

"هيك إيبات سيموس (والصحيح سيمويس) هيك إست، سيجيا تللوس هيك ستيزات بريامى ريجيا سلسا (والصحيح كلسا) سينيس" (وهذه الكلمات هى نقل البيتين اللاتينيين كما هما إلى الحرف العربى= translitteration).

بيانكا: ترجم هذه الألفاظ

لوسنشيو: هيك إيبات = كما قلت لك من قبل

سيموس = أنى لوسنشيو

هيك إست = إبن فنشسيو من بسيزا

سيجيا تللوس = قد تنكرت هكذا لأظفر بحبك

هيك ستيزات = وهذا المدعى لوسنشيو الذى أتاك خاطبا.

بريامى = هو خادمى ترانيو

ريجيا = تزيا بزى ويمثل دورى

سلساسينس = حتى نخدع السخيف العجوز

وقد رأينا أن نترجمها كما أسلفنا فى المتن فى محاولة للوصول إلى معنى ما من المقتطف اللاتينى المنشور فى هذه الفقرة الشكسبيرية صعبة الترجمة لأن ترجمة الدكتورة سهير القلماوى لا تعطى معنى على الاطلاق. ولعل الأصبح أن نترك اللفظ اللاتينى كما هو فى الترجمة العربية.

المقتطفات مثل شكسبير فى هذه الفقرة. فهو هنا يوظف اللفظة اللاتينية لخدمة الموقف الدرامى وسبر أغوار الشخصية. والمقتطف الذى انتخبه لوسينشيو مدرس اللاتينية مأخوذ من رسائل "البطلات"، أو على وجه التحديد رسالة بينيلوبى (Heroides I 33-4). وهناك مقتطف آخر من قصائد أوفيديوس هذه أى رسائل "البطلات" يرد فى "هنرى السادس" (ف١ م٢ ب٤٨ وقارن Heroides II. 66). أما المقتطفات من "التناسخات" فهى كثيرة ونشير منها – علاوة على ماذكرنا من قبل – إلى ما يرد فى "تيتوس أندرونيكوس" (ف٤ م٣ ب٤ وقارن Metamph. I, 150).

والجدير بالذكر أن أوفيديوس البعيد بطبعه عن التفلسف يعد شاعر الأسطورة والحب الحسى المفضل لدى أهل عصر النهضة. كما أن شكسبير قد شغل كثيراً بموضوع الحب الحسى فى أشعاره ومسرحياته. فقصيدته "فينوس وأدونيس" مستوحاة من "تناسخات" أوفيديوس وموضوعها الرئيسى هو الحب الحسى الذى لا يقاوم. وإن كان شكسبير قد صور أدونيس – على غير ما وجده عند أوفيديوس – باردا يعرض عن الحب ويصد المحب، مما يدل على أن شكسبير قد أخذ هذا العنصر من قصة أخرى هى بدورها أوفيدية أيضا وفى "التناسخات"، ولكن فى مكان آخر (Metamph. IV 285-388) غير مكان القصة الرئيسية التى استوحيت منها القصيدة ككل (Metamph. X 519-559 & 705-739). نريد أن نقول بأن عنصر العزوف عن الحب فى شخصية أدونيس شكسبير متصل بقصة هيرمافروديتوس وسلماكيس. فالأول هو ابن الإله هيرميس من أفروديتى، وقد عشقته سلماكيس عروس النبع الذى كان يسبح فيه. فلما صدها تضرعت إلى الآلهة أن تصنع منهما معا جسداً واحدا فاستجابت الآلهة لدعائها (ومن هنا جاءت الكلمة الإنجليزية hermaphrodite بمعنى الشخص الذى يجمع جسده بين العنصر الذكرى والأنثوى). وجدير بالذكر أن هناك قصيدة إنجليزية بعنوان "سلماكيس وهيرمافروديتوس" نشرت عام ١٦٠٢ وهى مجهولة المؤلف، وإن كانت تنسب أحيانا إلى فرنسيس بومونت Francis Beaumont (١٥٨٤-١٦١٦).

وعندما رسم شكسبير شخصية كليوباترا العاشقة فى "أنطونى وكليوباترا" نجده يتأثر

بصورة الملكة القرطاجنية ديدو عند أوفيديوس، ولاسيما رسالتها إلى عشيقها آينياس (Heroides VII) حيث يرد البيت البليغ التالى (رقم ١٣٩):

"Sed iubet ire deus. Vellem vetuisset adire!"

"ولكن الإله يأمرك بالذهاب، ياليته كان قد منعك من الحضور ! "

فنجد لهذا البيت صدى مسموعاً فى حديث كليوباترا التى تؤنب عشيقها أنطونيوس وتسخر منه قائلة (ف١ م٣ ب٢١):

"Would she had never given you leave to come !"

فهى تتحدث عن فولفيا زوجة أنطونيوس الرومانية الشرعية المعروفة بتسلطها وقوة شخصيتها وتقول "ليتها ما سمحت لك بالمجئ إلى هنا !" وهو ما يستفز أنطونيوس بالطبع.

يقول البحاثة رووت إن من قرأ أوفيديوس (وفرجيليوس) يستطيع أن يخرج بكل الإشارات الأسطورية الواردة عند شكسبير أو على الأقل بغالبيتها العظمى. ويقول نفس البحاثة إن تأثيرات أوفيديوس على شكسبير تبلغ أربعة أضعاف تأثير فرجيليوس، بحيث يمكن القول بصفة عامة إن أساطير شكسبير أوفيدية الطابع. ولكن رووت يوصى دارسى شكسبير بالتفريق بين الإشارات الأسطورية العابرة فى مسرحيات شكسبير، والتى لا تدل على معرفة عميقة بالأسطورة المشار إليها، وبين الإشارات الأسطورية التفصيلية الدالة على الإستيعاب التام والتعمق بالدراسة المتأنية للأسطورة وتمثلها. فمثل هذه الأساطير المدروسة قد أصبحت جزءا أساسيا من المكونات الثقافية للمؤلف. ويضرب رووت المثل على هذه الإشارات الأسطورية المتعمقة بتلك التى ترد فى مسرحيات شكسبير عن أسطورة هرقل. فمما لاشك فيه أن الشاعر الإنجليزى قد اطلع على تفاصيل هذه الأسطورة عند أوفيديوس (وسينيكا). ومن الملاحظ أن بعض شخصيات شكسبير قد أصبحت هرقلية الأبعاد فى النهاية، ومثال ذلك يوليوس قيصر ذلك البطل العملاق الذى تضاءلت إلى جواره بقية الشخصيات فى المسرحية التى تحمل اسمه عنوانا. وفى أية حال فإن رووت نفسه يعترف بأن الإشارات الأسطورية المتعمقة فى مسرح شكسبير قليلة العدد نسبيا، إذا قيست بالإشارات العابرة.

ولكن هذه الإشارات القليلة هي التي تضع يدنا على المصادر الحقيقية لفكر وخيال الشاعر الإنجليزى(٥٥). هذا ونعتقد أن دراسة الإشارات الأسطورية الشكسبيرية دراسة أكاديمية دقيقة، تضع في الإعتبار تطور طريقة المؤلف الإنجليزى في إستخدام هذه الإشارات من مسرحية إلى أخرى، وتربط هذه الإشارات بمصدرها الكلاسيكى الصحيح هذه الدراسة بتلك الشروط، ستساعد كثيراً في حل بعض المشكلات القائمة حول نسبة بعض المسرحيات إلى شكسبير. فلو تفهمنا أسلوب الشاعر الإنجليزى في إستغلال هذه الأساطير وتطور هذا الأسلوب على مدى فترة إنتاجه المسرحي، وإستطعنا أن نحدد بدقة علاقته بكل من المؤلفين الكلاسيكيين، لتمكنا من التمييز بين ماهو شكسبيرى وماهو غير شكسبيرى من الإشارات الأسطورية وبالتالى من المسرحيات التى تضمها.

سينيكا ... وبصماته المأساوية

كان شكسبير يرى أن الحياة معركة ملحمية بين قوى الخير وجيوش الشر، بين النظام والفوضى. وهي معركة تدور رحاها كل يوم حول الإنسان فى كل مكان، ولكنها تحتدم داخل نفسه أيضاً. فبروتوس يتحدث عن نفسه فى مطلع مسرحية" يوليوس قيصر"، فيقول" إن بروتوس المسكين وهو فى حرب مع نفسه ....." (ف١ م٢ ب٤٦). وكان النصر عموما في هذه المعركة ينعقد لقوى الخير على قوى الشر، التى من طبيعتها أن تنطوى على عوامل هزيمتها. لكن إنتصار الخير لم يكن ليتم بغير دفع الثمن، الذى قد يصل فى بعض الحالات إلى ضريبة الموت. وبالتالى فإن الميت الذى يبدو منهزماً يحقق إنتصاراً أخلاقيا ومعنويا لا ماديا على الشر، الذى قد يظل حيا ويبدو منتصراً. والمعركة التى تدور رحاها داخل النفس الإنسانية لا يستطيع المرء أن يجتازها بنجاح أو يصيب فيها فوزاً إن لم يتسلح بسلاح الوعى الكامل والتعقل الشديد. فهى فى الحقيقة معركة بين الإرادة والعقل من جهة، والعاطفة والأهواء من جهة أخرى. وهكذا تتضح معالم الصراع التراجيدى فى مسرح شكسبير بوصفه عراكاً ساخنا وصداماً عنيفاً بين العقل والعاطفة داخل نفس الإنسان. ولكن

---

(٥٥) Root, op. cit., pp. 2-13 & passim.

شكسبير يبعث روحا جديدة فى قالب هذا الصراع التراجيدى التقليدى، حين يسلط الأضواء الساطعة على الصلة الواصلة بين الإنسان من ناحية، والحيوان أو الملاك من ناحية أخرى. فإن ذلك يوحى بأن شكسبير يدرك تمام الإدراك الأهمية القصوى فى هذا الوجود الإنسانى الذى يحتل موقع المركز المحورى فى نطاق سلسلة الخلق العظيمة. فمسرحية "هاملت" تتمتع بثراء وحيوية ظاهرتين بفضل وعى شكسبير الباطن بأن الإنسان ملاك فى عمله وفعله وإله فى وعيه وإدراكه، ولكنه مع ذلك قادر على إتيان أحقر أنواع السلوك، كما أنه معرض للهبوط فى مستنقع أحط المخلوقات. يقول هاملت عن أمه التى تعجلت الزواج بعمه "يأيتها السماء، إن الحيوان الذى لا يدرك لغة العقل كان يمكن أن يحزن فترة أطول" (ف١ م٢ ب١٥٠-١٥١). فهنا نجد الإنسان المتمتع بميزة سماوية هى العقل والفهم ينحط ويتدهور إلى مرتبة أدنى من مرتبة الحيوان نفسه. وجدير بالذكر أن أم هاملت - جيرترود - بفعلتها هذه لم ترتكب معصية فى حق اللياقة والحشمة الملكيتين، أو فى حق الأسرة والمجتمع فحسب، بل أيضاً فى حق طبقات الخلائق كلها، لأنها على الأقل سوت بين نفسها كإنسان وبين أرذل الحيوان. فأفسدت التدرج الطبيعى فى سلسلة الخلق، وتسببت فى حدوث خلل بالنظام الكونى. هذا ما يفهم من مأساة "هاملت" فى إطار خلفيتها الفكرية، أى مفاهيم العصر الإليزابيثى حول الإنسان والحياة والنظام الكونى.

ولكننا هنا ينبغى أن نذكر بأن المعركة بين العاطفة والعقل داخل النفس الإنسانية كمنبع للمأساوية فكرة موروثة عن الفيلسوف الرواقى سينيكا (حوالى ٤ ق.م- ٦٥م)، الذى يعتبره الناقد العلامة ت.س. إليوت صاحب أعمق وأوسع تأثير على عقلية العصر الإليزابيثى بصفة عامة، وعلى شكل ومضمون التراجيديا فى ذلك العصر بصفة خاصة[٥٦]. نعم فلم يلق أى مؤلف لاتينى - أو إغريقى - تقديراً وإعجاباً مثلما لاقى سينيكا آنذاك. فبدت مسرحياته بفلسفتها الرواقية ومبادئها الأخلاقية أكثر إغراء لرجال عصر النهضة من

(٥٦) Eliot, Seneca in Elizabethan Translation 1927 (reprinted in "Selected Essays. London 1948-9). pp. 65-105.
Idem, Shakespeare and the Stoicism of Seneca (in "Selected Essays") pp. 126-140.

أى وقت سابق أو لاحق. فنهل منها كل أدباء وشعراء العصر الإليزابيثى قدر طاقتهم، حتى إنه يمكن القول بأن نصف الأشياء المألوفة لديهم -وهو النصف الأكثر شيوعاً - يرجع فى أصوله إلى كتابات سينيكا النثرية وتراجيدياته الشعرية. وهذا قول ينسجم مع الحقيقة المعروفة، وفحواها أن النهضة الأوروبية بصفة عامة لاتينية الطابع أكثر منها إغريقية. فالأقوال القصيرة التى تأخذ شكل المأثورات أو الحكم (sententiae)، والتى ينثر سينيكا فيضاً وافرا منها فى كل مسرحياته، لاقت قبولا هائلا لدى أهل العصر الإليزابيثى. وذلك قبل أن ينتبهوا إلى الحكم الأخلاقية، التى يمكن إستخلاصها من شعراء المسرح الإغريقى. ويولد المبدأ الأخلاقى فى مسرحيات سينيكا من موقف حاسم، وكان الموت فى الأغلب هو ذلك الموقف، الذى يعطى الشخصية البطولية فرصة ذهبية لإظهار الفضائل الرواقية، وطرح أكبر كمية ممكنة من الأقوال القصيرة التى تذهب مذهب الأمثال. ولقد تلقف كتاب المسرح الإليزابيثى هذا القالب التراجيدى والنهج الرواقى من سينيكا بصدر رحب وإستحسان نشط مثمر، كما يبدو من إنتاجهم الأدبى.

ومن الملاحظ أن تأثيرات سينيكا على المسرح الإليزابيثى سارت فى إتجاهات ثلاثة. يتمثل الإتجاه الأول فى التراجيديا الإليزابيثية الشعبية، والثانى فى ما يمكن أن نسميه المسرح السينيكاوى أو الكلاسيكى الجديد، والذى قامت على إنشائه وتدعيمه وعرضه صفوة مختارة من المثقفين لم تكن على وئام مع الدراما الشعبية الموجودة آنذاك فنذرت نفسها لمقاومتها. أما الإتجاه الثالث فيتمثل فى تراجيديات بن جونسون (١٥٧٢-١٦٣٧) الرومانية ولاسيما" سيجانوس وسقوطه" (Sejanus, his Fall)، التى عرضت عام ١٦٠٣ ولعب شكسبير نفسه أحد أدوارها. فبن جونسون مؤلف هذه المسرحية يحاول التوفيق بين الإتجاهين السابقين بهدف تطوير الدراما الشعبية فى ضوء الإفادة من تراجيديات سينيكا، لا عن طريق التقليد الأعمى وإنما بالإقتداء به والإقتباس الواعى منه. وبعبارة أخرى كان بن جونسون يميل إلى جعل الدراما الشعبية عملا أدبيا صقيلا عن طريق تمريرها عبر مدرسة المسرح الكلاسيكى الجديد. والجدير بالذكر أن بعض تأثيرات سينيكا لم تصل إلى المسرح الإليزابيثى فى الجزيرة البريطانية إلا عن طريق المسرح الإيطالى والفرنسى، حيث التصق

كتابهما بالمؤلف اللاتينى التصاقا متينا كما أسلفنا الحديث فى ذلك. ولقد كان سينيكا جزءا من برنامج الدراسة فى مدارس الدول الأوروبية الناهضة فى وقت كانت فيه التراجيديات الإغريقية شبه مجهولة، فهى لن تعرف إلا بفضل مسرحيات هذا المؤلف اللاتينى. لقد كان الصبية فى المدارس يحفظون بعض أبيات سينيكا المأثورة، والتى ربما وجدوا لها صدى فى الدراما الشعبية وسائر الإنتاج المسرحى والأدبى لذلك العصر. ومن ثم فإننا عندما نجد أصداء لأقوال سينيكا وأفكاره فى مختلف مسرحيات شكسبير ينبغى أن نرجع أكثرها إلى الزاد الثقافى المتداول آنذاك، والذى أجاد الشاعر الإنجليزى هضمه وتمثله. المهم أنه زاد مستمد من مائدة سينيكا التراجيدية والرواقية التى إستضافت بسخاء بالغ معظم كتاب عصر النهضة.

ويتفق جميع النقاد على أن تقسيم المسرحيات الأوروبية إبان عصر النهضة إلى خمسة فصول يدين بالفضل لسينيكا. ذلك أن التراجيديا الإغريقية لم تعرف إلا الإبيسوديا (epeisodia)، وهى الأجزاء الحوارية الواقعة بين أغانى الجوقة المستقرة فى الأوركسترا (وتسمى هذه الأغانى ستاسيما stasima وهى غير أغنية الدخول أى البارودوس parodos وأغنية الخروج الإكسودوس exodos. وكان عدد هذه الإبيسوديا متفاوتا غير مستقر من مسرحية إلى أخرى من نتاج شعراء التراجيديا الإغريق. أما التقسيم إلى خمسة فصول فقد إخترعه فارو (١١٦-٢٧ ق.م) الكاتب اللاتينى الموسوعى، وقننه الشاعر هوراتيوس (٦٥-٨ ق.م) فى رسالته النقدية المعروفة باسم "فن الشعر" Ars Poetica أما عنوانها الأصلى فهو "رسالة إلى أبناء بيسو" (قنصل ١٥ ق.م Epistula ad Pisones). لقد وضع هوراتيوس التقسيم إلى خمسة فصول قاعدة نظرية، يجب أن يتبعها كل من يشرع فى كتابة التراجيديا. وترجم كتابه "فن الشعر" إلى اللغات الأوروبية الحديثة، وظهرت مؤلفات عديدة إبان عصر النهضة تقلده أو تقتبس منه. ولقد نقله إلى الإنجليزية بن جونسون وإلى الفرنسية بوالو (١٦٣٦-١٧١١). ولكن تطبيقات سينيكا - لا نظريات هوراتيوس - هى التى كان لها أكبر الأثر، لأنه قسم الحدث الدرامى فى تراجيدياته إلى خمس مراحل بواسطة أغانى الجوقة، التى لم تعد مرتبطة إرتباطا عضويا بالأحداث كما هو الحال فى

التراجيديات الإغريقية بصفة عامة. ومن ثـم إعتـبرت هـذه الأغـانى الجوقيـة بمثابـة همـزات وصل - ولا نقول فصل - بـين المراحـل الخمـس للحـدث الدرامـى. وهـو التقسـيم الـذى أخذت به التراجيديا الأوروبية إبان عصر النهضة.

وفى التسعينات من القرن السادس عشر كان توماس ناش (Th. Nashe ١٥٦٧-١٦٠١) يسخر من الكتـاب، الذيـن ينسـخون مـن سـينيكا "المقـروء علـى ضـوء الشـموع "مسرحيات كاملة عن هاملت (Hamlets) متكئين على أحاديثه المأساوية". جـاء ذلـك فـى معرض حديث عن رواية "مينافون" (Menaphon) لروبرت جريـن (R.Greene ١٥٦٠؟-١٥٩٢) فـى مقـال طويـل بعنـوان "تشـريح السـخافة" (Anatomie of Absurditie) المنشورة عام ١٥٨٩ عند ظهور هذه الروايـة الرومانسـية النثريـة. ولا شـك أن نـاش كـان يشير إلى البصمات المأساوية المشينة لمسرح سينيكا علـى عصـر النهضـة، وتتمثـل فـى بـروز وشيوع "تراجيديا الدم" أو مايسمونه "مملكة العنف الدموى". فسـينيكا هـو المسـئول الأول عن مناظرها المرعبة وفظائعها المروعة، التى تعـد وصمـة فنيـة فـى جبـين المسـرح الإليـزابيثى بصفة خاصة. فمن المعروف أن سينيكا لم يراع بدقة المألوف الإغريقى الـذى سـجله أرسـطو وصاغه هوراتيوس كقاعدة، ونعنى عدم إراقـة الدمـاء وإرتكـاب سـائر أعمـال العنـف أمـام المشاهدين (coram populo). ومن المحتمل أن تكـون ملابسـات عصـر الإمـبراطور نـيرون (٥٤-٦٨م)، التى عاشها سـينيكا وخـاض غمـار مخاطرهـا الدمويـة وتـورط فـى مؤامراتهـا ودسائسها هى التى إنعكست فى مشاهد الرعب بتراجيدياته، خروجـا علـى القـاعدة الفنيـة التى وضعها هوراتيوس. وقد تكون حالة المسرح الرومـانى نفسـه وميـل جمهـوره إلى العنـف وراء إبراز هذه المشاهد الدموية على المسرح. لكن المدهش أن سينيكا يحافظ علـى القـاعدة مرة ويخالفها مرات، ويبدو أنه فعل هذا أو ذاك وفقا لما تقتضيه أحداث كـل مسـرحية علـى حدة. فيوكاستى فى مسرحية "أوديـب" (أبيـات ١٠٢٤-١٠٣٩)، وفـايدرا فـى مسـرحية "هيبوليتوس" (أبيات ١١٥٩-١٢٠٠) تقتل كل منهما نفسها أمـام ناظرينـا. وتقتـل ميديـا ولديها، فى المسرحية التى تحمل اسمها (أبيات ٩٧٠-٩٧٧ و ٩٧٧-١٠٠١ و ١٠٠٦-١٠٠٨ و١٠١٨-١٠٢٥) وتلقى بجثتيهما إلى زوجها ووالدهما ياسون من فـوق عربتهـا

السحرية . ويحدث كل ذلك علنا على المسرح وأمام المشاهدين. ولكن أوديب فى المسرحية المعنونة باسمه لا يفقأ عينيه أمام النظارة (أبيات ٩١٥-٩٧٩). وفى مسرحية واحدة هى "هرقل مجنونا" يقتل البطل أبناءه أمام الجمهور، ولكنه يبعث بزوجته ميجارا وعدوه ليكوس إلى عالم الموتى من وراء الكواليس (أبيات ٩٨٧-١٠٠٢ وقارن ١٠١٨ و١٠٢٤-١٠٢٦). ولكننا إلى جانب هذه المشاهد الدموية فى مسرح سينيكا نلاحظ أن المؤلف بصفة عامة تعمد إستخدام ألفاظ العنف وما شابهها وتجانس معها من تعبيرات وتشبيهات وصور شعرية. بل تعمد إختيار موضوعات تقوم على العنف والإنتقام وما إلى ذلك من الأعمال الغريبة والعلائق الشاذة، كأن يقتل الإبن أمه أو يتزوج منها وينجب، أو يتغذى الأب على لحم أطفاله ! وكان الهدف الرئيسى لسينيكا هو إحداث صدمة أخلاقية لدى المتفرج، تمهد الطريق لتلقينه الدرس الرواقى اللائق[٥٧].

وظهرت بوادر الإعجاب بمسرح سينيكا الحافل بالدم والإنتقام منذ بداية عصر النهضة فى إيطاليا كما رأينا، ومرورا بالمسرح الفرنسى والإسبانى نجد أصداء خفيفة لهذا الميل نحو العنف، ولكن مملكة مسرح الدم والإنتقام إزدهرت فى العصر الإليزابيثى. ولعل أفضل درة فى تاج هذه المملكة الدموية هى مسرحية "المأساة الإسبانية" (The Spanish Tragedy) لتوماس كيد (١٥٥٨؟-١٥٩٤؟ والتى عرضت عام ١٥٩٢ وطبعت عام ١٥٩٤. ولكنها من ناحية أخرى تعتبر المسرحية التى دعمت فن التراجيديا على خشبة المسرح الشعبى إبان العصر الإليزابيثى، فهى بحق فاتحة عهد جديد لهذا الفن، كما أنها أكثر مسرحيات العصر تأثرا بسينيكا وتشبعا بروحه[٥٨]. وتبدأ هذه المسرحية وتنتهى بظهور شبح القتيل أندريا والإنتقام (Revenge) مجسدا. إذ لا يرتاح لهما بال طوال الحدث الدرامى إلا بعد موت كل الأبطال الرئيسيين فى المسرحية - بالقتل أو الإنتحار - فيبلغ عدد الموتى فى النهاية حوالى تسع ضحايا، يتساقط الواحد منهم بعد الآخر أمام الجمهور على خشبة

---

(٥٧) Etman, The problem of Heracles, Apotheosis, pp.320-343.

(٥٨) C. Ludowyk, Understanding Shakespeare. Cambridge 1964, pp. 65-66.

المسرح ! ولكن "الإنتقام" لم يكتف بهذا العدد المكدس من الجثث ولا بأنهار الدم التى سالت، فيختتم المسرحية مهددا أعداءه القتلى، قائلا "وسأبدأ هناك (فى العالم الآخر) مأساتهم الحقيقية إلى مالا نهاية" !.

ويتحمل سينيكا مسئولية تقديم هذه المشاهد البشعة على خشبة المسرح. وتقع عليه أيضاً مسئولية الطنطنة الخطابية الموجودة فى أسلوب مؤلفى المسرح الإليزابيثى. تقول ذلك مع أننا نضع فى الإعتبار تحذيرا ت.س. إليوت من الإسراف فى تأكيد أو إنكار هذه المسئولية بصفة مطلقة[٥٩]. لقد جمعت الكونتيسه بيمبروك (١٥٦١-١٦٣١) أخت السير فيليب سيدنى حولها كوكبة من رجالات الأدب الذين تأثروا بروبير جارنييه (١٥٣٤-١٥٩٠) حامل لقب "سينيكا الفرنسي" لدى النقاد وكما أسلفنا فى الباب الأول. فترجمت هى نفسها تراجيديته بعنوان "مارك أنطوان" (Marc Antoine) المعروضة فى فرنسا عام ١٥٧٨، وأعطتها عنوان "أنطونيوس" (Antonius) وعرضت بانجلترا عام ١٥٩٠. وعاش فى ظل حماية الكونتيسه بيمبروك ورعايتها كل من صمويل دانيل (١٥٦٢-١٦١٩)، ونيكولاوس بريتون (١٥٤٥؟-١٦٢٦؟) وبن جونسون وتوماس كيد وغيرهم. وبعد أن قدم الأخير مسرحية "المأساة الإسبانية"، التى أسلفنا الحديث عنها وعن أهميتها فى تطوير الفن الدرامى إبان العصر الإليزابيثى، قام بإعداد مسرحية روبير جارنييه "كورنيليا" (Cornelie) للعرض. وهى تراجيدية مأخوذة من التاريخ الرومانى وتدور حول كورنيليا زوجة بومبى الأكبر، وظهرت فى فرنسا فيما بعد عام ١٥٦٨. وتذكرنا هذه التراجيدية بمسرحية سينيكا التاريخية (fabula praetexta) "أوكتافيا"، رغم إختلاف الموضوع والشخصيات. وجدير بالذكر أن مسرحية سينيكا هذه هى الوحيدة الباقية من نوعها فى المسرح الرومانى القديم. ولقد راعى جارنييه عند تأليف هذه المسرحية قانون الوحدات الثلاث بدقة متناهية، كما أنه حرص على ألا تضم هذه المأساة أية لمسة كوميدية بهدف التخفيف أو الترويح. وتلك هى نفس السمات تقريبا التى نجدها فى تراجيديتى صمويل

---

(٥٩) أنظر حاشية رقم ٥٦.

دانيل "كليوباترا" (Cleopatra) المعروضة عام ١٥٩٣ تقريبا – والتى تعرضنا للحديث عنها وعن كل المسرحيات التى ظهرت فى عصر النهضة وعالجت شخصية هذه الملكة البطلمية فى دراسة مستقلة[٦٠] – وفيلوتاس (Philotas) المعروضة فيما بين ١٦٠٠ و١٦٠٤ والمنشورة عام ١٦٠٥، فهما مسرحيتان مرسومتان على النمط السينيكاوى.

إلا أننا نرجح أن تأثيرات سينيكا على شكسبير لا تعود بصفة أساسية إلى الدراما الفرنسية الكلاسيكية الجديدة، وإنما ترجع أصلا إلى إتصال الشاعر الإنجليزى بالفيلسوف الرومانى مباشرة ودون أى توسط. فمن المؤكد أن شكسبير قد قرأ سينيكا، وربما رجع إلى الأصل اللاتينى بإستمرار، ولم يكتف بالترجمة الإنجليزية للعشر تراجيديات (Tenne Tragedies) المنسوبة للكاتب الرومانى، والتى ظهرت مجتمعة فى عام ١٥٨١. وكانت "الطروادياات" (Troades) قد طبعت عام ١٥٥٩ و"ثيستيس" (Thyestes) عام ١٥٦٠ و"هرقل مجنونا" (Hercules Furens) عام ١٥٦١ منقولة إلى الشعر الإنجليزى مع خمس مسرحيات أخرى للمؤلف الرومانى ظهرت ترجماتها متفرقة فيما بين ١٥٥٩ و١٥٦٧، وتعزى ترجمتها جميعا إلى جيسبر هيوود (Jasper Heywood). كما ترجم الكسندر نيفيل (Alexander Nevyle) "أوديب" (Oedipus) عام ١٥٦٠ ونشرت عام ١٥٦٣، وترجم توماس نوس (Thomas Nuce) "أوكتافيا" (Octavia) عام ١٥٦٢ وطبعت عام ١٥٦٦. وترجم جون ستدلى (John Studley) "ميديا" (Medea) و "أجاممنون" (Agamemnon) فى نفس العام ١٥٦٦. وظهرت "هيبوليتوس" (Hippolytus) عام ١٥٥٦/١٥٥٧. ثم ترجم توماس نيوتون (Thomas Newton) مسرحية "الفينيقيات" (Phoenissae) بعنوان "الطيبية" (Thebais) وضمها إلى ترجمة المسرحيات السابقة ونشرها مجتمعة فى الطبعة التى أشرنا إليها والتى ظهرت عام ١٥٨١.

ويورد الدارسون فقرات بعينها من مسرحيات شكسبير على أنها مستعارة من سينيكا. وهى فقرات كثيرة وتتزايد بصفة مستمرة بتكاثر الدراسات. إلا أن لوكاس

---

(٦٠) أحمد عتمان: كليوباترا وأنطونيوس، سبقت الإشارة إليه.

(F.L.Lucas)، وهو من أبرز المهتمين بهذا الموضوع، يحذر من المبالغة فى التركيز على هذه النقطة والشطط فى إستخراج النتائج وتعميمها[٦١]. فهو يقول على سبيل المثال إن سينيكا كان فعلا مغرما بالأشباح، فأظهرها كثيراً فى مسرحه كما أنه سلط الأضواء على أعمال العنف وقدم بعضها أمام النظارة، كما سبق أن ألمحنا. ومع ذلك - على حد قول لوكاس - فمن غير المنطقى أو المعقول أن يهتف المرء باسم سينيكا كلما صادف عنفا أو واجه شبحا على المسرح الإليزابيثى. فلم تكن الأشباح وأعمال العنف فى المسرح الكلاسيكى القديم حكرا على سينيكا. فهناك أشباح ظهرت فى مسرحيات أيسخولوس ويوريبيديس وغيرهم. والمسرح الإغريقى ملئ بأعمال العنف، ولكنها كانت تروى وتوصف ولا تؤتى أمام المتفرجين. ومع ذلك فإن شبح "هاملت" هو بلا جدال من فصيلة أشباح سينيكا، وله علاقة وثيقة بشبح تانتالوس فى مسرحية "ثيستيس"، كما أن علاقته بشبح لايوس فى مسرحية "أوديب" وطيدة وواضحة تماماً. ولكن ماينبغى أن نضعه فى إعتبارنا ولا ننساه أبداً هو أن هذا الطراز من الأشباح السينيكاوية كان قد أصبح شيئا مألوفا وطبيعيا، ليس فقط على خشبة المسرح الفرنسى الكلاسيكى الجديد، وإنما أيضاً فى إنجلترا نفسها وعلى خشبة المسرح الإليزابيثى بالذات وإبان عصر شكسبير، الذى لم يكن بحاجة ماسة لاستيراده من روما القديمة مباشرة بعد أن صار بضاعة يتداولها جميع المؤلفين الدراميين.

ولكن هذا لا يعنى أن شكسبير لم يقرأ النص اللاتينى لسينيكا. فالشاعر الإنجليزى قد قرأ دون شك مسرحيات سلفه اللاتينى فى المدرسة. وحتى لو سلمنا بأن هذا لم يحدث - جدلا - فمن الطبيعى أن يتجه شكسبير إلى ما كان قد أصبح إبان عصر النهضة فى إيطاليا وفرنسا وإنجلترا الأنموذج الكلاسيكى لكتابة التراجيديا ونعنى مسرحيات سينيكا العشر. فلا غرو إذن أن يتبنى شكسبير بعض أساليب سينيكا وأن يأخذ فقرات بعينها منه ويستعمل بعض تشبيهاته ويستلهم الأساطير التى وجدها عنده. وإذا كانت الإشارات الأسطورية المتكررة تعد سمة مقلقة ومعوقة للتواصل الدرامى الساخن فى مسرحيات سينيكا وفى بعض

---

(٦١) F.L. Lucas, Seneca and Elizabethan Tragedy. Cambridge Univesaity Press 1922, pp. 122-3.

إنتاج العصر الإليزابيثي، فإنها عند شكسبير تذوب فى زخم الدرامية الدفاقة ولا تعوق المشاهد أو القارئ عن متابعة الأحداث وفهم الحوار. ومن الجدير بالذكر هنا أن بطل سينيكا الرواقي الكامل أى هرقل قد فاز بخمسين[٦٢] إشارة شكسبيرية فى مختلف المسرحيات، بل إن الشاعر الإنجليزى يشير إلى شخصية ثانوية فى أسطورته ونعنى ليخاس الخادم وذلك فى مسرحية "تاجر البندقية" (ف٢ م١ ب٣٢) وفى "أنطونى وكليوباترا" (ف٤ م١٢ ب٤٣-٤٥).

ولكى نثبت للقارئ أهمية الإلمام بالخلفية الكلاسيكية بصفة عامة وبمسرحيات سينيكا بصفة خاصة، قبل الشروع فى دراسة شكسبير نقتطف من مسرحية "أنطونى وكليوباترا" فقرة صغيرة وردت على لسان قيصر مخاطباً رسوله ثيدياس وهو على وشك التوجه إلى كليوباترا للتفاوض معها (ف٣ م١٢ ب٢٩-٣١):

"Women are not.
In their best fortunes strong, but want will perjure
The ne'er touched vestal"

ويترجم الأستاذ محمد عوض إبراهيم (دار المعارف بمصر) هذه الأبيات قائلا "فإن النساء عندما يصل بهن الحظ إلى القمة لا يكن قويات، ولكن الحاجة قد تجعل أقدس القديسين يحنث فى أيمانه ويخون عهوده". ومع أنها قد تكون ترجمة حرفية، إلا أنها مضللة والسبب – فى رأينا – هو عدم إلمام المترجم بالخلفية الكلاسيكية للمؤلف. فمفتاح هذه العبارة كلها يقع فى كلمة vestal المشتقة من اللفظة اللاتينية Vesta وتعنى "ربة النار"، التى كان مقرها الأولى ومعبدها الرئيسى هو "الموقد" داخل كل منزل رومانى. ثم أقيم لها معبد كبير هو بمثابة "موقد الدولة"، الذى كانت النار توقد فيه على مدار السنة ليل نهار فيما عدا اليوم الأول من مارس، وهو بداية السنة فى التقويم الرومانى القديم. وترمز النار هنا إلى الحياة والخصوبة والطهارة والخلود، وكان يقوم على رعايتها عذارى يطلق عليهن لقب vestales

(٦٢) Root, op. cit., pp. 71-74.

أى "عذارى فيستا" والتى جاءت منهـا اللفظـة الإنجليزيـة vestal، وكـن فـى الأصـل يمثلـن بنات الملك إبـان العصـر الملكـى فـى رومـا (٧٥٣ ق.م- ٥١٠ ق.م) وينحـدرن مـن طبقـة النبلاء، وكان عددهن أربعة إزداد إلى تسعة فيما بعد. وكن يقمن فى منزل خاص بهن على مقربة من السوق العامة (الفـوروم Forum)، ويسـمى هـذا المنـزل "دار فيسـتا" (Atrium Vestae). وكان على عذروات فيستا أن يبقين هكذا طاهرات دون أن يمسهن رجـل طيلـة مدة الخدمة، أى لمدة ثلاثين عاما، فإن فقدت إحداهن طهارتها وضيعت عذريتها دفنت حيـة تحت الأرض ! أما اللائى يحافظن على عذريتهن طوال الثلاثين عامـا فكـن يفـزن فـى النهايـة بالعودة إلى الحياة العامـة الطبيعيـة والتمتـع بكـل مزاياهـا. والجديـر بـالذكر أن بلوتـارخوس يتحدث عنهن وعن طقوسهن بالتفصيل فى ثنايا السيرة التـى كتبهـا للملـك الرومـانى نومـا (Numa)، الذى اسس طقوس هذه العبادة. وهكذا يتضح أن شكسبير قد أفاد من إطلاعـه على أسطورة وطقوس فيستا عند بلوتارخوس أو غيره ليصور مفهوم قيصر عن المرأة. وعلى أية حال فإن الترجمة التى أوردناها لا تسبر أغوار شكسبير ولا تجعلنا نلمس إلا السـطح مـن أفكاره وأساليبه. وربما تكون ترجمتنا التى نوردها الآن أقرب إلى روح شكسبير، وهـى كمـا يلى "إن النساء لسن قويات فى مقاومتهن، حتى لو كن فى أحسن حـالات حظهـن، ولكـن الحاجة قد تدفع أكثر العذارى قدسية وطهرا إلى نقض المواثيق الإلهية".

أما عن الصلابة الرومانية والروح الرواقية، التى تمكن صاحبها من الوقوف فـى وجـه القدر ومصارعته، بل والتغلب عليه وإحتقاره فنجدها فيما يقوله أنطونيوس شكسبير لجنوده الذين يحملونه نصف ميت إلى كليوباترا بـاكين محزونـين، يقـول لهـم "لا يارفـاقى الطيبـين لا ترضوا غرور القدر القاسى (fate) فيسعد بحزنكم، إن ترحيبنـا بمـا يـأتى لعقابنـا يجعلنـا نحـن المعاقبين لـه ولاسـيما إذا إحتقرنـاه "! ("أنطونـى وكليوبـاترا" ف٤ م١٤ ب١٣٤-١٣٧). وعندما يسأل قيصر بومبى عن سر التغير الذى يطرأ عليه منذ أن شـاهده فـى المـرة الأخـيرة يقول بومبى "لا أدرى ماخطه القدر القاسى (fortune) على جبينى، ولكنه لن يصل قط إلى قلبى لكـى يسـتعبده" (نفـس المسـرحية ف٢ م٢ ب٥٣-٥٦). وفكـرة إنتصـار البطـل التراجيدى على القدر إنتصاراً أخلاقيا رغم الهزيمة المادية التى يلقاها ظاهريـا والمتمثلـة فـى

أغلب الأحيان في موته هى فكرة رواقية. فالبطل الرواقى هو الإنسان الذى لا يقهر أمام الفقر والألم أو حتى أمام الموت والقدر، لأنه فى المقام الأول قهر نفسه وصار سيدها وسيد مصيره وقدره. قد يموت فى النهاية ولكن هذا الموت نفسه هو الشهادة التى لا تقبل الإنكار على إنتصار البطل الميت، الذى قهر الخوف فى نفسه وتغلب على قوى الشر فى نفوس الأحياء. وتقوم مسرحيات سينيكا كلها دون إستثناء على هذه الفكرة الرواقية التى إكتسبت بعدا مأساويا جديدا بارتباطها بالشخصيات الأسطورية وأبطال التراجيديا الإغريقية أمثال أوديب وهرقل وفايدرا وغيرهم.

وسيجد الباحث عن العنصر الرواقى فى مسرحيات شكسبير أمثلة كثيرة جداً لا مفر من أن نعتبرها أصداء لأفكار كاتب المأساة الرواقية الأول سينيكا وترديداً لأقوال أبطاله. بل إن العبارات التى إقتطفناها توا من مسرحية "أنطونى وكليوباترا" – على سبيل المثال – يمكن أن نجد لها نظائر كثيرة فى مسرحيات سينيكا. فلنسمع مثلا لجزء من أغنية الجوقة فى "هرقل فوق جبل أويتا" (ب ١٠٤–١١١).

"إنه لقرين الآلهة ذلك الرجل الذى تساوت حياته مع قدره (**Fortuna**)، أما الذين يئنون (للأعداء) وهم يجرون أيام حياتهم ببطء فالحياة بالنسبة لهم أشبه ماتكون بالموت. فكل من يضع تحت قدميه الأقدار (**Fata**) الجشعة وقارب النهر السفلى (أى قارب خارون فى العالم الآخر) فإنه لن يسلم يديه أبداً أسيرتين للسلاسل، ولن يسير فى موكب النصر أبداً كدرة نبيلة بين الأسلاب. لا ... ليس بائسا قط من تيسرت له سبل الموت"[٦٣].

وهذا مثل واحد من أمثلة لا حصر لها فى كل مسرحيات سينيكا تردد نفس المعنى. المهم أن نتنبه للتشابه الواضح بين مثل هذه الأقوال وما يرد على لسان أبطال شكسبير، وهى مشابهة تكاد تكون حرفية فى بعض الأحيان. وفيها تتكرر بصفة خاصة كلمات معينة – مميزة لمسرح سينيكا – مثل "إحتقار" أو "هزيمة" "ربة الحظ" أو "ربة القدر" (**Fortune=Fortuna**) وقهر "الأقدار" أو "الحظوظ" (**Fates=Fata**). وهنا أيضاً ينبغى

---

(٦٣) سينيكا، "هرقل فوق جبل أويتا"، ترجمة: أحمد عتمان، (سبقت الإشارة إليه).

أن نتذكر ماسبق أن ألمحنـا إليـه، أى فكـرة "عجلـة الحـظ" الإغريقيـة. فمـن المقطـوع بـه أن شكسبير أخـذ هـذه الفكـرة عـن سـينيكا وليـس عـن مؤلفـى المسـرح الإغريقـى، فالكـاتب الرومانى كان هو الأكثر شيوعاً وتأثيراً فى العصر الإليزابيثى.

هكذا كان سينيكا بالنسـبة لكتـاب الدرامـا الإليزابيثيـة مخزونـا لا ينضـب معينـه مـن الشخصيات والمواقف والأفكار. وكانت مسرحياته هى النماذج التى ينبغى الإقتداء بها فـى تصوير وتجسـيد مشـاهد الرعـب. ولذلـك كـثر ظهـور الأشـباح والسـاحرات فـى المسـرح الإليـزابيثى. وأخـذ عـن سـينيكا أيضـاً فـن الحـوار السـريع سـطراً بسـطر أو بيتـا ببيـت (stichomythia) أو حتى تشـطير البيـت بـين المتحـاورين (antilabe) وهـذا أمـر شـديد الوضوح فى مسـرحية شكسـبير "ريتشـارد الثـالث"، وهـى المسـرحية التـى رسـم شكسـبير حبكتها الدرامية وبطلها على منوال حبكات وأبطال سينيكا. وإذا كان شكسبير لا يقتطـف من كتابات سينيكا سوى فى مسـرحية "تيتـوس أندرونيكـوس" (ف٢ م١ ب١٣٣ ومايليـه وقارن مسرحية "فايدرا" لسـينيكا ب ١١٨٠, أنظـر كذلـك ف٤م اب ٨١-٨٢، وقـارن نفس المسرحية لسينيكا ب/٦٧-٦٧٢)، وإذا كان بعض النقـاد يشـككون فـى نسـبة هـذه المسرحية لشكسبير فإن هذا لا يعنى التقليل من حجـم وأهميـة تأثـير سـينيكا علـى الشـاعر الإنجليـزى. فتأثـيره واضـح تمامـاً فـى رؤيـة شكسـبير المأسـاوية للحيـاة والنـاس وفـى تقنيتـه الدراميـة. فمـن الملاحـظ أن القدريـة اليائسـة تسـيطر علـى أفضـل تراجيديـات شكسـبير وأروعها، وهذا موقف يعد أكثر تشاؤما من الصراعات التطهيريـة فـى التراجيديـا الإغريقيـة وأقرب إلى روح سـينيكا. وليسـت هنـاك "حكومـة كونيـة" واضحـة المعـالم فـى مسـرحيات شكسبير، اللهـم إلا إذا إعتبرنـاه يشـير إليهـا بـابراز حقيقـة أن الأشـرار فـى النهايـة يلقـون عقابهم، أو أن بعض الأبطال عنده يتحدثون عن الحيـاة التـى يسـيرها قـدر لا إنسـانى لاراد لحكمـه ولكنـه بـلا معنـى (أنظـر "مـاكبث" ف٥ م٥ ب١٩ ومايليـه و "هـاملت" ف٥ م٤ ب٢٣٢ ومايليه). ونرى فى مسرحيات شكسبير دائما شخصيات تصرخ بمرارة ضد شرور البشر، ولاسيما مـن لايصلحـون للحيـاة (قـارن "تيمـون الأثينـى "ف٤ م١ ب١ ومايليـه). ولكن الصرخات الأكثر إثـارة هـى تلـك التـى تصـدر ضـد الآلهـة" الذيـن يتسـلون بقتلنـا"

("الملك لير" ف٤ م١ ب٣٦ ومايليه). ولا يمارى أحد فى أن شكسبير يصدر فى هذه الرؤية المأساوية للحياة عن تجربته الشخصية ووجدانه الذاتى، ولكن هذا لا ينفى أنه قد وجد نفسه فى التشاؤم الرواقى المميز لفن سينيكا التراجيدى. ولننظر ماذا يقول سينيكا فى مسرحية "فايدرا" (أو "هيبوليتوس") ب٩٧٨-٩٨٢):

"res humanas ordine nullo
Fortuna regit sparsitque manu
munera caeca, peiora fovens ;
vincit sanctos dira libido,
fraus sublimi regnat in aula"

"تحكم ربة الحظ (فورتونا) الأمور الإنسانية بلا نظام

وبيد عمياء تبعثر (بين الناس) هداياها

فهى تحنو على الأسوأ

بينما الشهوة الضارية تقهر الأطهار

والجريمة تجلس على عرشها فى عالى القصور"

ولعل مسرحية "ماكبث" هى أكثر مسرحيات شكسبير تشبعا بروح سنيكا، فهى مسرحية السحر والنبوءات والأشباح والقتل والجنون. ويمكن أن نتثبت من ذلك إذا قارنا بعض المواقف والأقول فى هذه المسرحية بأمثالها فى مسرحية "فايدرا" و "هرقل مجنونا" لسينيكا على سبيل المثال.

يقول ماكبث القاتل وقد تلوثت يداه بدماء الملك القتيل:

"Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine"

ثم تعود ليدى ماكبث لتردد نفس المعنى قائلة:

"All the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand"

(ف٢ م٢ ب٦١ ومايليه ثم ف٥ م١ ب٥٦)

"هل سيستطيع محيط نيبتونوس (اله البحر) العظيم أن يغسل هـذا الـدم ويطهـر يـدى منه ؟ لا، بل إن يدى هذه هى التى ستحيل البحار المتكاثرة دموية اللون".

أما كلام ليدى ماكبث فمعناه:

"لن تقدر كل العطور العربية على إزالة رائحة الدم من هذه اليد الصغيرة"

ولنضع هذه الأقوال جنبا إلى جنب مع صرخات هيبوليتوس الطـاهر عندمـا حـاولت فـايدرا زوجة أبيه إغواءه:

"Quis elvet me Tanais aut quae barbaris
Maeotis undis Pontico incumbens mari?
non ipse toto magnus Oceano pater
tantum expiarit sceleris".

(سينيكا: "فايدرا" ب٧١٥-٧١٨)

"أىّ تانايس (نهر فى سارماتيا اسمه الحديث "الدون") سيطهرنى ؟
وأية مايوتيس (بحيرة تسمى الآن بحـر آزوف) التـى تصـب فـى بحـر بونطـوس بأمواجها البربرية تلك ستطهرنى؟ لا ...
ولا الأب العظيم نفسه بكل محيطه يستطيع أن يمحو مثل هذه الجريمة."

ولا يخفى على القارئ التشابه الواضح بين الفقرتين. ولقد تكرر هذا المعنى كثيراً فـى كـل مسـرحيات سـينيكا. وللتدليـل علـى ذلـك نكتفـى بالإشـارة إلى تلـك الفقـرة فـى "هرقل مجنونا"، حيث يقـول هرقـل بعـد أن قتـل زوجتـه وأبنـاءه فـى إحـدى نوبـات جنونـه (ب١٣٢٣-١٣٢٩):

"Quis Tanais aut quis Nilus aut quis Persica
violentus unda Tigris aut Rhenus ferox
Tagusve Hibera turbidus gaza fluens
abluere dextram poterit? Arctoum licet
Maeotis in me gelida transfundat mare

et tota Tethys per meas currat manus,

haerebit altum facinus".

"أىّ تانايس وأى نيل وأىّ دجلة ذلك النهر الجارف بموجته الفارسية، وأى راين ذلك النهر المتوحش، وأىّ تاجوس (نهر فى لوسيتانيا مازال يحمل نفس الاسم وإن كان يسمى أحيانا تيجو Tejo)، الذى يتدفق مضطربا بكنزه الإسبانى (أى برماله الصفراء)، أىّ من هذه الأنهار بوسعه أن يطهر يمناى؟ إن بحيرة مايوتيس الجليدية نفسها لا تستطيع ذلك، وإن صبت علىّ بحرها الشمالى، لا ولا حتى تيثيس (زوجة أوكيانوس وأم كل قوى البحر الربانية) كلها بقادرة على تطهيرى، وإن جرت بحارها عبر يدى، لأن الإثم عالق فى أعماقى".

وقبل أن نترك هذه الفقرات المقارنة بين سينيكا وشكسبير ينبغى أن ننوه إلى أنه من الواضح أن شكسبير قد إستعار بالفعل هذا المعنى وتلك الأقوال من الشاعر اللاتينى، ولكنه أدخل عليها من التهذيب والتشذيب الكثير. فخلصها من المبالغات التى يتميز بها العصر الفضى فى الأدب اللاتينى وتتجسد فى كل كتابات سينيكا. وهكذا جاء تعبير شكسبير أكثر رشاقة وملاءمة للعمل الدرامى.

وبعد أن إنتهى ماكبث من تنفيذ كل جرائمه يقول (ف٥ م٣ ب٢٢ ومايليه):

"I have lived long enough: my way of life
Is fallen into the sear, the yellow leaf;
And that which should accompany old age,
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have."

وفى نفس المشهد يضيف ماكبث (ب٤٠) متسائلا:

" Canst thou not minister to a mind diseased ? "

"لقد عشت مافيه الكفاية: وأدى أسلوبى فى الحياة

إلى الآوان الجديب، نحو صفر الأوراق، ولكن

ينبغى ألا أطمع فيما يصحب المشيب:

فلا حشود من الأصدقاء حولى، ولا شرف ولا حب ولا طاعة لى"

أما التساؤل فمعناه:

" وهل تستطيع أن تشفى عقلا مريضاً ؟"

فإذا رجعنا إلى سينيكا وجدنا هرقل المجنون عنده يقول بعد أن عاد إلى وعيه متندما على جريمة قتله لكل أفراد أسرته ("هرقل مجنونا" ب١٢٥٨-١٣٢٦)

"Cur animam in ista luce detineam amplius
morerque nihil est: cuncta iam amisi bona,
mentem arma famam coniugem gnatos manus,
etiam furorem. nemo polluto queat
animo mederi : morte sanandum est scelus"

"لماذا على أن أحتفظ بروحى لمدة أطول فى ذلك الضوء (أى الحياة الدنيا)، فلا شئ يعوقنى، لقد فقدت كل الأشياء الطيبة بالفعل: العقل، والسلاح، السمعة والزوجة، الأبناء والقوة، بل حتى الجنون، فلا أحد يستطيع أن يداوى روحا أصيبت بالتلوث، وينبغى أن تعالج الجريمة بالموت"(٦٤).

---

(٦٤) قارن كذلك مابين الفقرات التالية:

شكسبير "ماكبث" ف.م٧ ب٧ ومايليه وسينيكا "هرقل مجنونا" ب٧٣٥-٧٣٦ وكذلك "ماكبث" ف٤ م٣ ب٢٠٩ ومايليه وسينيكا "فايدرا" ب٦٠٧ وهو بيت محبب لدى الإليزابيثيين ونصه كما يلى:-

"Curae leves loquuntur, ingentes stupent"

ومعناه "تتحدث المتاعب الخفيفة عن نفسها، أما الهائلة منها فهى بكماء". وعن تأثير سينيكا على مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابثى بصفة خاصة نحيل القارئ للمرجعين التاليين:-

John W. Cunliffe, The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. Archon Books, Hamden-Connecticut. repr 1965.
Jacquot - Oddon (eds.), op. cit.

كلاسيكيات شكسبيرية فى المسرحيات غير الكلاسيكية

هناك ثلاثة إتجاهات رئيسية فى النتاج المسرحي للعصر الإليزابيثي بصفة عامة ولشكسبير بصفة خاصة. الأول هو الإغتراف من زاد الثقافة الشائع بعصر النهضة فى غرب أوروبا. والثانى هو معالجة التاريخ الإنجليزى مع التركيز على الحكم الملكى وطبقة النبلاء. أما الإتجاه الثالث وهو الذى يشغلنا بصفة خاصة فهو استلهام التاريخ والأساطير الإغريقية الرومانية، ويضم هذا الإتجاه إثنى عشر عملا من أعمال شكسبير، إلا أننا سنؤجل الحديث عن هذه الأعمال بعض الوقت لتتسنى لنا فرصة ملاحقة التأثيرات الكلاسيكية فى الأعمال الأخرى.

فنحن نؤمن بأن الكلاسيكيات المترجمة وغير المترجمة كانت من المنابع الرئيسية التى نهل منها شكسبير وهو يصوغ مسرحياته وأشعاره. كما أن الثقافة الكلاسيكية التى أصبحت فى عصره تشكل الغذاء الروحى الرئيسى لرجالات الأدب والفكر هى جزء لا يتجزأ من تكوينه الذهنى والوجدانى، ومن ثم فإننا لو تفحصنا كل إنتاجه المسرحى والشعرى بدقة لوضعنا أيدينا على تأثيرات كلاسيكية خفية أو ملموسة هنا أو هناك حتى فى المسرحيات أو الأشعار التى لاتقوم على موضوع كلاسيكى. وبعبارة أخرى فإننا لو سلمنا بحقيقة إعجاب شكسبير وتأثره بالتراث الإغريقى الرومانى ينبغى أن نقبل بالضرورة النتيجة البديهية المترتبة على تلك الحقيقة، وفحواها أنه لا توجد مسرحية واحدة من مسرحيات شكسبير ولا قصيدة من قصائده إلا وقد مسها التأثير الكلاسيكى بصورة أو بأخرى تاركا عليها بصماته. ذلك أن ثقافة المؤلف المسرحى تسحب آثارها على كل إنتاجه، فلا يمكن الفصل بين عمل وآخر من حيث علاقته بهذه الثقافة. وفى حالة شكسبير بصفة خاصة ذلك الفنان المبدع الذى يهضم مايقرأ ويتمثله ثم يفرزه بعد ذلك خلقا جديدا نجد أنفسنا فى الموقف الصعب، فليس بوسعنا- كما أنه ليس مطلوبا منا - أن نرجع كل صغيرة وكبيرة فى مسرحياته إلى أصولها بدقة. وبالتالى فإننا لن نستطيع أن نحصى كل الجزئيات من عبارات وأفكار وصور شكسبيرية تحمل

تأثيرات كلاسيكية فلسنا بصدد تشريح جسم مادى، وإنما نحن إزاء نتاج وجدانى نتعثر كثيراً فى تحليله بحكم تكوينه. صفوة القول إننا سنحاول أن نتعرف على البصمات الكلاسيكية فى أعمال شكسبير التى لاتقوم على موضوع كلاسيكى، واضعين فى الإعتبار أنه قد يفوتنا الكثير وقد تخفى علينا أشياء وأشياء، إلا أنه لايمكن مقاومة مابهذه المحاولة من إغراء.

لقد إستمد شكسبير موضوع بعض مسرحياته التاريخية من الموسوعة التى شرع الناشر ريجنالد وولف فى إعدادها وتبويبها للإحاطة بأخبار العالم القديم والجديد، ثم مات قبل إتمامها ولم تظهر منها غير الأجزاء الخاصة بالجزر البريطانية أهمها ما كتبه رفائيل هولينشيد (مات حوالى ١٥٨٠)، حتى إن هذه الموسوعة التاريخية أو "الحوليات" (Chronicles) عرفت باسمه. وظهر منها "تاريخ إنجلترا" (Historie of England) بقلم هولينشيد نفسه، ثم "وصف انجلترا" (Description of England) بقلم ويليام هاريسون (١٥٣٤-١٥٩٣)، وإليه تعزى أيضا ترجمة نسخة بيللينـدن (Bellenden) الإسكتلندية لكتاب بويس (Boece) وعنوانه "وصف اسكتلندا" (Description of Scotland)، والذى ظهر ضمن موسوعة هولينشيد حيث ظهرت لأول مرة عام ١٥٧٧، وأعيد طبعها عام ١٥٨٦. وكان كتاب بويس قد ظهر عام ١٥٢٦/١٥٢٧ مكتوبا باللغة اللاتينية. فالمؤلف المعروف باسم بويس هو فى الحقيقة هيكتور بوإثيوس (Hector Boethius ١٤٦٥؟-١٥٣٦) من مواليد دندى (Dundee)، وأحد طلاب جامعة باريس حيث أصبح استاذا بها فى وقت لاحق. ولقد شمل "تاريخ اسكتلندا" الفترة الممتدة من البداية حتى اعتلاء جيمس الثالث (James III) العرش. وضم هذا التاريخ روايات شبه أسطورية كثيرة من بينها قصة ماكبث ودنكان. ومن المؤكد أن بويس قد رجع إلى مصادر لاتينية أقدم، أما هولينشيد فيقال إنه رجع إلى الترجمة الإنجليزية لكتاب بويس حيث ظهرت عام ١٥٣٦. المهم أنه من المحتمل أن يكون شكسبير قد عاد إلى المصادر اللاتينية القديمة ذاتها وهو يكتب مسرحياته المستمدة من هذه التواريخ.

ومن المؤكد أن بعض مصادر مسرحية "ضجة فارغة" (Much Ado about

(Nothing)، المعروضة عام ١٥٩٨/٩ والمنشورة عام ١٦٠٠، مكتوبة باللغة اللاتينية[٦٥].
أما عن مسرحية "الليلة الثانية عشر" (Twelfth Night) – المعروضة عام ١٦٠١/١٦٠٠ والمنشورة عام ١٦٢٣ – فهي في رأى بولدوين (T.W.Baldwin) مبنية على نمط مسرحية "أندريا" أو "فتاة أندروس" لترنتيوس وتفريعاتها أو تنويعاتها[٦٦]. وترجع أول معالجة أدبية لموضوع مسرحية "صاع بصاع" (Measure for Measure) – المعروضة عام ١٦٠٤ والمطبوعة عام ١٦٢٣– إلى كلود رويه فيلانيرا (Claude Rouillet Philanira)، حيث كتب عام ١٥٥٦ مسرحية لاتينية ترجمت إلى الفرنسية عام ١٥٦٣. وبعد ذلك وبالتحديد في عام ١٥٦٥ ظهرت رواية جيامباتيستا جيرالدى (الشينثيو) في مؤلفه المشهور "المائة أسطورة" (Hecatommithi) فضمت مجموعة الحكايات الشعبية التي استقى منها شكسبير أيضا مسرحية "عطيل"، التي سنتحدث عنها بعد قليل. وكانت هناك ترجمة فرنسية لجيرالدى قام بها جابريل شابوى (Gabriel Chappuys) عام ١٥٨٤. وكان جيرالدى قد كتب أيضاً مسرحية بعنوان "إبيتيا" (Epitia) نشرت بعد موته أى عام ١٥٨٣ وتدور حول هذا الموضوع. وتعد مسرحية جورج ويتستون (George Whetstone) التي نشرت عام ١٥٧٨ وتحمل عنوان "بروموس وكاسندرا" (Premos and Cassandra) أهم مصدر لشكسبير وهو ينظم المسرحية التي نتحدث عنها[٦٧].

وهناك مايثبت أن شكسبير قد تأثر في مسرحية "عطيل مغربي البندقية" (Othello, the Moor of Venice) المنشورة عام ١٦٠٥/١٦٠٤ ببعض الصور الشعرية التي وردت في كتاب المؤلف اللاتيني الناثر بلينيوس الأكبر (٢٤/٢٣م–٧٩م) وعنوانه "التاريخ الطبيعي" (Naturalis Historia)، الذى كان فيليمون هوللاند (Philemon Holland) قد ترجمه عام ١٦٠١. فمن هذا المصدر بالذات يرى النقاد أن شكسبير أخذ دفاع عطيل

---

(٦٥) Muir, op. cit., pp. 52-54, cf. C.T. Prouty, The Sources of "Much Ado about Nothing", 1950.

(٦٦) ap. Muir, op. cit., p.76.

(٦٧) Ibidem, pp. 101-109.

عن نفسه ضد تهمة السحر، وكذلك حديثه عن بحر بونطوس. ذلك أن بلينيوس يورد قصة جايوس فوريوس كريسينوس (C.Furius Cresinus) التي تتشابه مع قصة عطيل. ولا يتعارض ذلك مع معرفتنا بأن الشاعر الإنجليزي قد استقى موضوعه أساسا من جيامباتيستا جيرالدي الشينثيو (Il Cinthio ١٥٠٤-١٥٧٣) مؤلف كتاب "المائة أسطورة (III.7)، والذي حاكى به بوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥) في كتابه "ديكاميرون" (Decameron) أو "العشرة أيام"[٦٨]. فمن المعروف أن هذين الكاتبين الإيطاليين كانا من رواد النهضة، ومن ثم فإن كتاباتهما تعد إحياء للتراث الكلاسيكي بالدرجة الأولى. وهناك من الدارسين من يحلل اسم البطلة في مسرحية "عطيل" أي "ديزدمونة" (Desdemona) على أنه من الكلمة الإغريقية dysdaimon (ديزدايمون) وتعني "سيئة الحظ" أو "التعسة". ويرى بعض الدارسين أيضاً أن قصة "عطيل مغربي البندقية" هذه ليست سوى إحدى الصيغ الفولكلورية لأسطورة أطلس (Atlas) الإغريقية. وهو أحد العمالقة الذين ثاروا ضد الآلهة، فحكم عليه بأن يرفع السماء على كتفيه إلى أبد الآبدين في مكان يحمل الآن اسم جبل أطلس، وهو جبل شاهق عند الطرف الشمالي الغربي من القارة الإفريقية على ساحل المحيط الأطلسي[٦٩].

أما قصة هاملت فوجدت في كتاب المؤرخ الدنمركي ساكسو جراماتيكوس Saxo Grammaticus (عاش إبان القرن الثالث عشر)، وعنوانه "أعمال الدنمركيين" (Gesta Danorum). وهو تاريخ كتب باللغة اللاتينية وضم روايات أسطورية كثيرة من قبيل قصة هاملت. ولقد تمكن شكسبير من الحصول على هذه القصة من مؤلف للشاعر فرانسوا دي بيللفوريه François de Belleforest (١٥٣٠-١٥٨٣) وعنوانه "تواريخ" أو "روايات تراجيدية" (Histoires Tragiques) ، وهو في الأصل مترجم عن المؤلف

---

(٦٨) ترجع الدراسات الحديثة تأثر هذين الكاتبين الإيطاليين بالتراث العربي ولاسيما ألف ليلة وليلة أنظر:
Hamouda, op. cit.

(٦٩) Ibidem, pp. 122-140, 262-264.

قارن لويس عوض، البحث عن شكسبير، ص١٥٤-١٥٥.

الإيطالى ماتيو بانديللو Matteo Bandello (١٤٨٠؟-١٥٦٢). ولقد مارس هذا الكتاب تأثيرا كبيرا على المسرح الإليزابيثى، وضم بين دفتيه أيضاً قصة "روميو وجولييت"[٧٠]. هذا ومن الحقائق المعروفة بين دارسى شكسبير أن مسرحية "هاملت" التى عرضت عام ١٦٠٠/١٦٠١ تقوم على فكرة الإنتقام والعدالة - أو بتحديد أكثر "عدالة الإنتقام"- وهى نفس الفكرة التى قامت عليها ثلاثية أيسخولوس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) ورائعته المشهورة "الأوريستيا" (Oresteia)[٧١]، وهى الثلاثية التى مارست تأثيرا كبيرا على توماس كيد ومسرحيته الرائدة فى فن التراجيديا إبان العصر الإليزابيثى، ونعنى "المأساة الإسبانية" سالفة الذكر. ولكن تأثير أيسخولوس وصل إلى مؤلفات ذلك العصر عبر مسرحيات سينيكا[٧٢].

ولقد سبق أن رأينا كيف أن شكسبير قد عاد إلى حوليات هولينشيد، عندما أراد أن يكتب مسرحية "ماكبث" عام ١٦٠٦ والتى نشرت عام ١٦٢٣. ولكننا نريد هنا أن نضيف شيئا، وهو أن شكسبير قد جاءته فكرة المسرحية فى الغالب بعد أن شاهد مسرحية ماتيو جوين (Matthew Gwinn)، التى عرضت فى أكسفورد يوم ٢٧ أغسطس عام ١٦٠٥ وعنوانها "السيبيليات الثلاث" (Tres Sibyllae). وفى هذه المسرحية تتنبأ هؤلاء العرافات الثلاث لخلفاء الملك بانكو (Banquo) - الذى قيل إن الملك جيمس الأول جاء من نسله "بمملكة لانهاية لها" (imperium sine fine). وهى النبوءة التى شدت إهتمام الملك جيمس الأول (١٦٠٣-١٦٢٥). وربما قرأ شكسبير تاريخ بوشانان George

---

(٧٠) عن مصادر "روميو وجولييت" راجع:-

Mary Martha Mulligan, The Sources of "Romeo and Juliet" (Unpublished Thesis) Liverpool 1954.

R.A. Law, On Shakespeare's changes of his source material in "Romeo and Juliet", University of Texas Bulletin, Studies in English 1929.

C.H.Moore, The Legend of "Romeo and Juliet", 1950.

(٧١) راجع السيد أحمد عبد السلام البراوى، مفهوم العدالة (Dike) عند أيسخولوس من خلال التحليل اللغوى "للصافحات"، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩١.

(٧٢) Muir, op. cit., pp. 110-122.

Buchanan (١٥٠٦-١٥٨٢) وعنوانه "تاريخ المسائل الرواقية" (Rerum Stoicorum Historia) الذى صدر عام ١٥٨٢. وتحمل مسرحية "ماكبث" أيضا تأثيرات واضحة من مؤلف إرازموس Desiderius Erasmus (١٤٦٦-١٥٣٦) بعنوان "محادثات" (Colloquia) وظهر عام ١٥١٦ وأسلفنا الإشارة إليه.

وسبق أن ألمحنا أيضاً إلى التشابه الكبير بين بعض العبارات فى "هرقل مجنونا" لسينيكا ومسرحية "ماكبث". وهنا ينبغى أن نشير إلى تأثير مسرحية أخرى لسينيكا هى "أجاممنون" على رسم الشخصيات فى "ماكبث". إذ أن شكسبير إتخذ من كليتيمنسترا سينيكا فى "أجاممنون" أنموذجا رسم على منواله شخصية الليدى ماكبث. وإذا كانت أغنية الجوقة الأولى فى "أجاممنون" قد وجدت لها صدى فى مسرحية "ريتشارد الثانى"، إلا أن أصداءها فى "ماكبث" أكثر وضوحا وأقوى تأثيراً. وحتى رؤية ماكبث للخنجر الوهمى بنقاط الدم التى تتساقط منه يمكن أن تكون من وحى رؤى كاساندرا التنبؤية وهى فى حالة الهذيان واللاوعى. فلقد سبقت هذه الرؤى مقتل أجاممنون، كما سبقت أوهام ماكبث مقتل دنكان. ومع ذلك فنحن نميل إلى إعتبار أن مسرحية "ماكبث" أقرب إلى "هرقل مجنونا" من أجاممنون". لأن مسرحية شكسبير أخذت من "هرقل مجنونا" عناصر أكثر مثل فكرة النوم كوسيلة للعلاج النفسى، وإستيقاظ ضمير البطل القاتل بعد إرتكاب جريمته، والإحساس بأن مياه كل المحيطات لن تغسل الدم الذى علق بيديه، والمقارنة بين الطاغية الطالح والملك الصالح. واستنادا إلى هذه الدلائل الداخلية المستنبطة من مسرحية "ماكبث" ومقارنتها بمسرحية "هرقل مجنونا" و "أجاممنون" لسينيكا يمكن أن نستنتج أن شكسبير قد قرأ المسرحية الأولى فى نصها اللاتينى، أو أنه على الأقل عاد إليه أثناء تأليفه لمسرحية "ماكبث"، بينما إكتفى بقراءة ترجمة المسرحية الثانية. المهم أن "ماكبث" مسرحية كلاسيكية المصدر أكثر مما يظن الكثيرون[٧٣].

ومن هذه العجالة يمكن أن يتبين لنا صدق ماسبق أن ألمحنا إليه، وهو أن التأثيرات

---

(٧٣) Ibidem, pp. 167-186.

الكلاسيكية لا تنفرد بها مسرحيات شكسبير ذات الموضوع الكلاسيكي، وإنما تمتد لتشمل كل نتاج الشاعر بلا إستثناء. إنها فقط مسألة تفاوت في نسبة التأثر من مسرحية إلى أخرى وفق طبيعة موضوعها وظروف تأليفها. فمما لاشك فيه أن التأثيرات الكلاسيكية أكثر وضوحا في المسرحيات القائمة على موضوعات من الأساطير أو التاريخ الإغريقي أو الروماني.

مسرحيات شكسبير الإغريقية

يقول هيجيت إنه من بين أعمال شكسبير الأربعين - بما في ذلك القصائد القصصية والسونيتات - هناك ستة تعالج موضوعات من التاريخ الروماني، أربعة منها متصلة بالعصر الجمهوري، وهي "لوكريس" و "كوريولانوس" و "يوليوس قيصر" و "أنطوني وكليوباترا". وإثنتان متصلتان بالعصر الإمبراطوري، إحداهما وهي "سيمبيلين" تتحدث عن أوائله، والثانية وهي "تيتوس أندرونيكوس" تتناول أحداثا من أواخره أي من الفترة التي شهدت بدايات الغزو البربري للإمبراطورية الرومانية. وهناك بعض الدارسين يرون أن خلفية "سيمبيلين" رومانية في جزء منها فقط، أما الجزء الباقي فهو بريطاني مبكر وغامض. وهناك ستة أعمال أخرى ذات خلفية إغريقية، وهي "كوميديا الأخطاء" و "تيمون الأثيني" و "فينوس وأدونيس" و "ترويلوس وكريسيدا" و "حلم منتصف ليلة صيف" و "بريكليس". وإذا كنا قد رأينا أن التأثير الكلاسيكي لايقتصر على تلك المسرحيات الكلاسيكية الإثنى عشر، فإننا نؤكد هنا أيضا أن لدينا بعض التحفظ على تقسيم هيجيت لهذه المسرحيات[٧٤] إلى "إغريقية" و "رومانية". فهذا التقسيم تعسفي قد يهمل حقيقة هامة للغاية، وهي أن الحضارة الرومانية تكمل الحضارة الإغريقية، ويعتبران معا إلى حد كبير وحدة حضارية واحدة. ففي الكثير من الأحيان لا يمكن الفصل بين ماهو روماني وما هو إغريقي. وإن صدق هذا القول فإنه يصدق أول مايصدق على مسرحيات شكسبير الكلاسيكية. فالعناصر الإغريقية والرومانية متداخلة ومتشابكة مع بعضها البعض. فمسرحية "أنطوني وكليوباترا"

(٧٤) Highet, op. cit., p. 194.

مثلا لاتتحدث عن أنطونيوس وأوكتافيوس وروما فحسب، بل تتحدث أيضاً وبنفس الدرجة أو أكثر عن كليوباترا ومصر البطلمية ومدينة الإسكندرية. أما مسرحية "كوميديا الأخطاء" فهي وإن كانت إغريقية في خلفية أحداثها وأبطالها، إلا أنها قبل كل شئ تقليد لإحدى مسرحيات بلاوتوس شاعر الكوميديا الروماني. ونكتفي بهذا القدر من الأمثلة لنقول إننا مع ذلك سنتحدث عن مايسمى بالمسرحيات الإغريقية والمسرحيات الرومانية لشكسبير على حدة من باب التنظيم فقط، مادمنا قد نبهنا من البداية إلى التداخل فيما بينها وهو أمر لاشك سينعكس على دراستنا لها.

وقد يكون من المفيد أن نذكر هنا أن سونتيات (Sonnets) شكسبير - أو "الموشحات" كما يحلو لعباس محمود العقاد أن يسميها - قد تضمنت مقطوعتين عن إله الحب الصغير كيوبيد (إيروس عند الإغريق)، وهو ابن فينوس (أي أفروديتي عند الإغريق). ولقد شرع شكسبير في نظم هذه السونيتات منذ عام ١٥٩٣ وأنجز معظمها في عام ١٥٩٦. ثم جاء أول شعر قصصي ينظمه المؤلف حاملا عنوان "فينوس وأدونيس" (Venus and Adonis) عام ١٥٩٣، وهي قصيدة طويلة تقع في مقطوعات (stanzas) سداسية الأبيات، وربما تكون أول إنتاج على الإطلاق للمؤلف. لقد عشقت فينوس الشاب الجميل أدونيس، وحاولت أن تثنيه عن مواصلة الصيد، وهو هوايته المفضلة وغرامه الأوحد، وذهبت محاولاتها هباء تماما كما فشلت كل مساعيها من أجل أن تكسب حبه. توسلت إليه ضارعة أن يقابلها في صبيحة الغد فرفض، لأنه كان يبيت النية لمطاردة صيده الثمين الخنزير البرى. وعندئذ وللمرة الأخيرة حاولت فينوس بكل ما أوتيت من مقدرة أن تثنيه عن رحلة الصيد هذه، فأبى إلا أن يسير في خططه حتى النهاية. وفي الصباح الباكر سمعت فينوس كلاب صيده تنبح نباح الإستنجاد والإستغاثة، فهرعت تبحث عنها وعنه وكلها هلع وفزع. وبالفعل عثرت عليه صريعا مضرجا في دمائه، لأن الخنزير البرى كان قد غلبه وافترسه. ولقد بدأ

شكسبير فى نظم هذه القصيدة - التى وجد أسطورتها عند أوفيديوس[٧٥] - وهو لا يزال فى قريته، ولذلك جاءت أشعارها وهى تنضح بأنداء الريف. وراجت هذه القصة الشعرية رواجا لم يكن صاحبها نفسه يتوقعه، فأعيد طبعها نحو عشر مرات فى غضون عشر سنوات، كما أنها هى التى طيرت سمعة الشاعر فى عالم الأدب. وفيها نلمس بذور الفكرة التى نمت وترعرت فى بقية مسرحياته، ونعنى الحذر من الجماح والإسراف فى الحب.

ويرى بعض النقاد أن مسرحية "كوميديا الأخطاء" (The Comedy of Errors) المعروضة عام ١٥٩٤ (وربما ١٥٩٢) ليست إلا إعدادا عبقريا ومواءمة ذكية لكوميدية بلاوتوس (٢٥٤-١٨٤ ق.م تقريبا) "الأخوان التوأم مينايخموس (Menaechmi). هذا مع أننا لا ندرى على وجه اليقين ما إذا كان شكسبير قد قرأ الأصل اللاتينى أم إكتفى بالاطلاع على الترجمة الإنجليزية التى قام بها ويليام وارنر (١٥٥٨؟-١٦٠٩)، والتى قد نشرت عام ١٥٩٥ والتى من المحتمل أن شكسبير قد حصل عليها مخطوطة عند اللورد هندسون (Hundson)، بعد أن قدمها المترجم للأخير حوالى عام ١٥٩٤ أو قبل ذلك التاريخ. ويعتقد البحاثة موير (K.Muir) أن شكسبير قد عاد للمصادر التالية: - مسرحيات بلاوتوس الثلاث" "أمفتريو" (Amphitruo) و "الأخوان التوأم" و "الجندى الجعجاع" (Miles Gloriosus). وعاد شكسبير أيضاً إلى مسرحية المؤلف الإيطالى أريوستو (Ariosto ١٤٧٤-١٥٣٣) بعنوان "المدعون" (I suppositi) عام ١٥٠٩ بترجمة جاسكوانى (George Gascoigne) ١٥٢٥؟-١٥٧٧) تحت عنوان (Supposes). وهى أول كوميدية إنجليزية نثرية تصلنا، وعرضت على المسرح عام ١٥٦٦. وجدير بالذكر أن شكسبير أفاد من هذه المسرحية فى صياغة كوميديته "ترويض النمرة". بقى أن نعرف أن مسرحية أريوستو - التى سبق أن ألمحنا إليها فى الباب الأول - مقتبسة من مسرحية

---

(٧٥) Ovidius, Metamph. X 519-559, 705-739 & IV 285-388 (Salmacis and Hermaphrodite). cf. Root, op. cit., pp. 31-33, 114-116, Baynes, op. cit., pp. 629-632.

"الأسرى" (Captivi) لبلاوتوس و "الخصى" (Eunuchus) لـترنتيوس. ويضيـف مويـر إلى مصادر "كوميديـا الأخطـاء" مسـرحية "اندريـا أو فتـاة أنـدروس" (Andria) لـترنتيوس[٧٦] والجدير بالتنويه هو أنه ومع تعدد المصادر المحتملة لمسرحية "كوميديا الأخطاء"، فـإن الحبكـة الرئيسية للمسرحية مأخوذة مـن مسـرحية بلاوتـوس "الأخـوان التـوأم"، كمـا أن مسـرحية شكسبير جاءت أكثر تعقيداً لأن إختراعه للتوأم الإضافى دروميو إلى جانب التـوأم الأصلـى خلق فرصا مـتزايدة لوقـوع الأخطـاء الكوميديـة. وفـى مسـرحية شكسـبير أيضـاً أصبحـت الزوجة شخصية رئيسية لا ثانوية، فى حين صـارت المومـس شـخصية صغـرى. وينبغـى ألا تفوتنا الملامح المسيحية فى المسرحية والمتمثلة فى فكـرة قدسـية الـزواج. صفـوة القـول إن الشاعر الإنجليزى قد أضاف من عندياته عناصر كثـيرة هزليـة وجـادة إلى الأصـل اللاتينـى. وسبق أن أوضحنا ما نذكـر بـه الآن، وهـو أننـا فـى حديثنـا عـن مسـرحية يقـال إنهـا ذات أحداث وخلفية إغريقية تناولنا مصادر ومؤلفات لاتينية.

إن إسم ملكة العرائس وزوجة أوبيرون Oberon فى مسـرحية "حلـم منتصـف ليلـة صيف" (Midsummer Night's Dream) المعروضة عام ١٥٩٥/١٥٩٦ والمطبوعة عـام ١٦٠٠ لم يؤخذ من الأسطورة الكلتية – كما هو الحال بالنسبة لاسم زوجها – ولكنه اسم إغريقى – لاتينى. نعم فالإسم "Titania" "تيتانيا" يعنى "بنت" أو "أخت" تيتان أحد أفراد سلالة العمالقة أو المردة الأسطورية. ويرد هذا الاسم عند أوفيديوس فقط، ويستخدمه خمس مرات كلقب من ألقـاب ربـة الصيـد ديانـا (= أرتميـس عنـد الإغريـق) والسـاحرة كـيركى (Circe). يرى هيجيت أن الاسم تيتانيا هذا لم يستخدم فـى ترجمـة جولدنـج "للتناسـخات" ويستنتج – أى هيجيت – من ذلك أن شكسبير على الأرجح قد عاد للأصـل اللاتينـى، أو على الأقل كان يتذكره منذ أيام التلمذة فى المدارس. وعلـى النقيـض مـن ذلـك نجـد مويـر يقول بأن جولدنج قد خلع هذا الإسم على ربة الصيد ديانا، بل وعلى أعضاء حاشـيتها مـن العرائس. على أية حـال فـإن قصـة بـيراموس (Pyramus) وثيسـبى (Thisbe) قـد وردت

(٧٦) Muir, op. cit., pp. 18-20.

باختصار في قصائد أوفيديوس، وفي روايات متأخرة شاعت إبان العصر الإليزابيثي. ويضاف إلى تلك المصادر ترجمة نورث لبلوتارخوس، لأنه من المؤكد أن شكسبير قد أخذ مادته بشأن البطل ثيسيوس من سيرته عند بلوتارخوس، ومن "قصة الفارس" (Knighte's Tale) لتشوسر[٧٧].

وعندما ترد في مسرحية "حلم منتصف ليلة صيف" (ف٥ م٢ ب٣٤٠ ومايليه) الأبيات التالية:

"O sisters three,
Come, come to me,
With hands, as pale as milke
Lay them in gore,
Since you have shore
With shears this thread of silk"

"أيتها الأخوات الثلاث
تعالين، تعالين إلى
وبأيد باهتة كاللبن
إغمسنها في دمائى
مادمتن قد قطعتن بالمقص
خيط حياته الحريرى"[٧٨].

---

(٧٧) عن مصادر "حلم منتصف ليلة صيف" راجع Muir, op. cit., pp. 31-47. وعن أسطورة بيراموس وثيسبى أنظر:
Ovidius, Metamph. IV 55-166,
Chaucer, Legend of Good Women, 706-923.
وراجع:
Root, op. cit. pp. 51-56 (Diana), 104.

(٧٨) قارن "أنطونى وكليوباترا" (ف١ م٢ ب١٥٠ ومايليه) حيث يشبه شكسبير الآلهة التى رتبت الأوضاع فجعلت فولفيا زوجة أنطونيوس السابقة تموت فى الوقت الملائم ليتسنى لأنطونيوس أن يتزوج بأخت قيصر أوكتافيا يشبههم بـ "حائكى الأرض" (tailors of the earth).

لايمكن فهم هذه الكلمات دون الإلمام بالخلفية الأسطورية. فالأخوات الثلاث هن ربات القدر (مويراى Moirai بالإغريقية و Fata أو Parcae باللاتينية) وأسماؤهن كما يلى: كلوثو (Clotho) ولاخيسيس (Lachesis) وأتروبوس (Atropos). وقد تصورهن الإغريق نساء يقمن بغزل خيوط المقادير والأعمار، ولكن خيال الشعراء جعل كلوثو تمسك فلكة المغزل، ولاخيسيس هي التى تسحب الخيط، أما أتروبوس فعملها أن تقطعه فى الوقت المحدد أى حين ينتهى أجل كل إمرئ.

وعرضت مسرحية شكسبير "ترويلوس وكريسيدا" (Troilus and Cressida) عام ١٦٠١/١٦٠٢. وقد يعنى الاسم ترويلوس "الطروادى الصغير". وقد ورد فى الروايات الأسطورية الإغريقية على أنه اسم الإبن الأصغر لبرياموس ملك طروادة من هيكابى ملكتها. وتقول الأساطير أيضا إنه قد قتل على يد البطل الإغريقى أخيلليوس (أو أخيلليس). وبغض النظر عن هذه الأساطير الإغريقية الكلاسيكية، هناك قصة أخرى شاعت فيما بعد العصر الإغريقى الرومانى، وتعزى إلى الشاعر الغنائى بينوا دى سانت مور، الذى عاش إبان القرن الثانى عشر تحت رعاية وحماية هنرى الثانى ملك إنجلترا. إذ كان هذا الشاعر قد ألف "قصة طروادة" (Roman de Troie) معتمدا على داريس الفريجى Dares Phrygius – والفريجى تعنى الطروادى[٧٩]، وديكتيس كريتينسيس Dictys Cretensis (أى ديكتيس الكريتى). والأول هو فى الأصل شخص يرد إسمه فى "الإلياذة" (الكتاب الخامس بيت ٩)، على أنه كاهن الإله هيفايستوس فى طروادة. وفى العصور الوسطى نسب إليه وضع عمل لاتينى، قيل إنه ترجمة للوصف الذى أعطاه هو بنفسه كشاهد عيان لتدمير موطنه طروادة، وحمل عنوان "عن الخروج من طروادة" (De Excidio Trojae). ويرجع بعض الدارسين ظهور هذا المؤلف المترجم إلى القرن الخامس الميلادى. أما ديكتيس كريتينسيس (الكريتى) فقد نسب إليه أيضاً وضع عمل مماثل يسجل

---

(٧٩) ساد الإعتقاد لدى الكتاب الإغريق بعد هوميروس بأن الطرواديين جاءوا من سلالة الفريجيين، ولكن الأمر غير ذلك عند هوميروس نفسه.

أحداث الحرب الطروادية وكتب باللغة الإغريقية(٨٠). ثم شاعت ترجمته اللاتينية على يد لوكيوس سيبتيميوس (Lucius Septimius) إبان القرن الرابع الميلادى. ولاقت هذه الترجمة قبولا وذيوعا فى العصور الوسطى التى حفظتها من الضياع، حتى وصلت إلى أيدى الدارسين المحدثين. ومن مقدمة هذه الترجمة علم أن ديكتيس من مواليد مدينة كنوسوس (تسمى الآن هيراكليون) بجزيرة كريت، وأنه هو الذى اصطحب أيدومينيوس - حفيد الملك الأسطورى للجزيرة أى مينوس - إلى الحرب الطروادية.

وهاتان الروايتان الأسطوريتان الشائعتان فى العصور الوسطى أصبحتا المصدر الرئيسى لأى عمل أدبى عن الحرب الطروادية إبان عصر النهضة الأوروبية. فعليهما إتكأ جويدو دا كولونا أو ديللى كولونى (Guido da Colonna أو G.delle Colonne) الكاتب الصقلى الذى عاش إبان القرن الثالث عشر ومؤلف القصص باللغة اللاتينية وصاحب "التاريخ الطروادى" (Historia Troiana). وهى فى الواقع نسخة نثرية لـ ("قصة طروادة") للمؤلف الشاعر بينوا دى سانت مور، مع أن جويدو نفسه لا يعترف بذلك. ولقد ترجمت قصة جويدو نفسها فيما بعد إلى أشعار تنسب إلى كل من جون باربور John Barbour (١٣١٦؟-١٣٩٥) الشاعر الإسكتلندى، وجون ليدجيت John Lydgate (١٣٧٠؟-١٤٥١؟) راهب بيورى سانت إدموندز (Bury St.Edmonds). فالأول نظم قصيدة "أسطورة طروادة" (Legend of Troy)، وقيل إنها ترجمة لقصة جويدو التى أصبحت تعرف بعنوان جديد هو "قصة تدمير طروادة" (Historia Destructionis Troiae). أما الثانى فهو صاحب "كتاب طروادة" (Troy Book) الموضوع فيما بين ١٤١٢ و ١٤٣٠ والمطبوع عام ١٥١٣. وهو فى الواقع عبارة عن قصيدة تقع فى خمسة

---

(٨٠) H.J. Rose, Outlines of Classical Literature for the Students of English. London Methuen 1959, pp. 216-217.

حيث يذكر المؤلف أنه عثر مؤخرا على بردية فى تيبتونيس Tebtunis (أى "الحيبة" حاليا وتقع فى محافظة بنى سويف) وتحوى شذرة إغريقية من مؤلف ديكتيس هذا، ويرجح أن تاريخها يعود إلى القرن الثانى الميلادى.

كتب، ونظمت بناء على طلب الأمير هنرى – أى الملك هنرى الخامس فيما بعد – وتقص "القصة العظيمة" (noble storye) لطروادة، وتعد بصورة أو بأخرى مدخلا تمهيديا لقصة "الإستعمار" الطروادى لانجلترا على يد بروتوس حفيد آينياس الطروادى[٨١] – الذى أسس حفيداه رومولوس وريموس مدينة روما – طبقا لما ورد عند جيوفرى من مونموث Geoffrey of Monmouth أو باللاتينية جاوفريدوس مونيموتينسيس Gaufridus Monemutensis (١١٠٠؟–١١٥٤) فى كتابه "تاريخ ملوك بريطانيا"

---

(٨١) حاولت بعض الدول الأوروبية الحديثة أن تنهج نهج روما القديمة فتدعى لنفسها نسبا طرواديا. فكما أشاع الرومان – وإعتقدوا – أنهم من نسل آينياس الطروادى حاولت هذه الدول أن تبحث لنفسها عن أصول طروادية. ولم تك قصة بروتوس أوبروت (Brut) مؤسس السلالة البريطانية موضوعا خياليا صالحا للأدب والفن فحسب، بل صارت شبه واقعة تاريخية يؤمن الناس بصحتها. فمنذ ليامون (Layamon) – أو لومون (Lawemon) ويعنى اسمه "رجل القانون" (Lawman) – الذى ازدهر حول عام ١٢٠٠م وألف كتاب "بروت" وهو تاريخ لإنجلترا منذ وصول بروتوس الأسطورى إلى الجزيرة البريطانية وحتى عهد كادواللادار Cadwalladar (٦٨٩م) والذى اعتمد المؤلف فيه بصورة مباشرة أو غير مباشرة على نسخة ويس Wace الفرنسية لـ "تاريخ ملوك بريطانيا" لجيوفراى من مونموث مع إضافات أخرى. وتضمن مؤلف ليامون لأول مرة تاريخ ملوك مثل لير وسيمبيلين وشخصيات أخرى ظهرت فى الأدب الإنجليزى بعد ذلك. ولكن قصة بروت (بروتوس) قبلت أيضاً كما سبق القول على أنها تاريخ حقيقى إلى الحد الذى دفع بوشانان (Buchanan) فى الكتاب الثانى من مؤلفه "تاريخ الإسكتلنديين" (Historia Scotorum) إلى أن ينتقد هذا الإعتقاد بشدة. على أية حال لقد حاول البريطانيون بخلق هذه الأسطورة أن يربطوا نشأة دولتهم بأصل طروادى ضاربين عرض الحائط بالصعوبة اللغوية الكامنة فى حقيقة أن اسم البطل الطروادى الذى وقع عليه اختيارهم أى "بروتوس" كان لاتينيا وليس إغريقيا أو طرواديا ! وذهب بعض البريطانيين إلى حد أن جعلوا لغة هذا البطل ويلشية (Welsh) ! وقيل كذلك إن الاسم الأصلى للعاصمة البريطانية هو "طروى نوفانت" أى "طروادة الجديدة" (Troynovant). ولكن هذا الاسم قد يكون مشتقا من الاسم القبلى فى بريطانيا "ترينو بانتيس" (Trinobantes) والذى ورد عند يوليوس قيصر وتاكيتوس. ومما يذكر فى هذا الصدد أن الحرف b و v قد أصبحا شيئاً واحداً ويمكن أن يحل الواحد منهما محل الآخر ابان العصور الوسطى فذلك ما حدث بالنسبة للحرف الاغريقى "بيتا" (B) الذى أصبح ينطق "فيتا". أما المقطع Tri فمن اليسير تحويره إلى Troia وبذلك يصبح اسم العاصمة البريطانية الأصلى – مثل اسم روما القديمة – هو "طروادة الجديدة" أو "طروى نوفانت" ! وقارن حاشية رقم ٢.

(Historia Regum Britanniae).

وفى الكتاب الثالث من قصيدة ليدجيت، وهو الذى يعالج قصة ترويلوس وكريسيدا، يقدم الشاعر تحية مستطابة إلى أستاذه (maister) تشوسر (حوالى ١٣٥٤-١٤٠٠)، الذى سبق أن تناول الموضوع فى قصيدته "ترويلوس وكريسيد" (Troylus and Cryseyde)، التى نظمت فى الفترة مابين عام ١٣٧٢ و ١٣٨٦ والتى يعتبرها الدارسون مرحلة التأثير الإيطالى فى إنتاج هذا الشاعر الإنجليزى القديم. فلقد تأثر تشوسر فى هذه المرحلة بدانتى (١٢٦٥-١٣٢١) وبوكاشيو (١٣١٣-١٣٧٥)، الذى كتب قصيدة بعنوان "فيلوستراتو" (Filostrato) عن قصة ترويلوس وكريسيدا. أما عن الآخرين الذين كتبوا عن ترويلوس وكريسيدا قبل شكسبير فنذكر منهم الشاعر الأسكتلندى، الذى يعد من أتباع مدرسة تشوسر فى الشعر، إنه روبرت هنريسون أو هندرسون Robert Henryson أو R.Henderson. الذى عاش تقريبا فيما بين ١٤٣٠ و١٥٠٦، وكتب قصيدة "عهد كريسيد" (Testament of Cresseid) التى كانت تنسب إلى تشوسر حتى عام ١٧٢١، بالرغم من أنها كانت مطبوعة تحت اسم مؤلفها هنريسون منذ عام ١٥٩٣[٨٢].

ومن المعروف أن ملحمة هوميروس الخالدة "الإلياذة" تتخذ من غضبة أخيلليوس موضوعا رئيسيا لها، فهذا مايقوله لنا الشاعر نفسه فى البيت الأول من ملحمته "غنىّ لى ياربة الشعر عن غضبة أخيلليوس المدمرة". ولقد وقعت غضبة بطل الأبطال الإغريق بسبب الإهانة التى لحقت به من أجاممنون ملك الملوك. ذلك أن طاعونا كان قد داهم المعسكر الإغريقى إبان الحرب الطروادية فأعلن العراف كالخاس أنه لا علاج ولا دواء يدرأ هذه

(٨٢) الجدير بالذكر أن درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) نشر عام ١٦٧٩ مسرحية "ترويلوس وكريسيدا" فانتقدها جورج سينتزبيرى (George Saintsbury) فى كتابه "رجالات الأدب الإنجليزى" (English Men of Letters) قائلا: "إنه كان من الأفضل بكثير ألا يحاول المؤلف تناول هذا الموضوع". وجدير بالتنويه أن درايدن جعل كريسيدا تنتحر عندما أثيرت الشكوك حول إخلاصها لترويلوس. أما الأخير فيقتل ديوميديس ثم يقتل بدوره على يد أخيلليوس وهذا حل شائع لعقدة القصة.

الكارثة سوى أن يسلم أجاممنون محظيته العذراء الجميلة خريسيس (Chrysis) إلى أبيها كاهن أبوللو. فقبل أجاممنون أن يفعل ذلك على مضض، وبشرط أن تسلم إليه أولا عوضاً عن محظيته الجميلة محظية أخيلليوس وتدعى بريسيس (Briseis). ولكن بريسيس هذه أصبحت في قصة جويدو بريسيدا (Briseida) بنت العراف كالخاس التى أحبها على التوالى كل من ترويلوس وديوميديس، ثم تحول إسمها في قصيدة بوكاشيو إلى جريسيدا (Griseida). وعلى يد تشوسر أصبح الاسم كريسيد (Cryseyde). ولقد ضمت قصيدة تشوسر حوالى ٨٢٠٠ بيتا، وأثرى المؤلف القصة التى نقلها عن بوكاشيو بإضافة عنصر الحيوية والسخرية لشخصية بانداروس (Pandarus)، الذى توسط بين ترويلوس وكريسيدا، وكذلك بتطوير شخصية الأخيرة فجعلها امرأة رزينة جادة متأنية تضع في عين الإعتبار سمعتها ومصلحتها من ناحية، ومتعتها من ناحية أخرى. أما شخصية كريسيدا فى مسرحية شكسبير فهى فتاة طائشة مستهترة وأنثى متهورة متقلبة وقعت فى حب ترويلوس وهجرته بعد ذلك دون ماسبب حقيقى. يعالج تشوسر بطلته بلطف وتعاطف ظاهرين ويرسمها لنا كأرملة صغيرة جذابة ومرنة ولكنها تذوب حياء. وبكياسة بارعة تجنب تشوسر أن يقدم أى شرح أو تفسير مباشر لخيانتها التى وقعت، ولكنه أوحى لنا أنها تحولت إلى حب ديوميديس لا بدافع الشهوة الجسدية الرخيصة، وإنما لأنها شعرت بالوحدة الفتاكة والإغتراب القاتل فى المعسكر الإغريقى. كما أنها بطبعها – كما نفهم من معطيات تشوسر – لا تقوى على المقاومة طويلة النفس أمام غواية الحب. أما كريسيدا شكسبير فهى امرأة غير متزوجة مغناج بطبعها شهوانية فى سلوكها، أى أنها أبعد ماتكون عن براءة كريسيدا تشوسر ونقائها الداخلى. فهى عند شكسبير تتورط فى الخيانة بدافع الشهوة الحسية. وهنا ينبغى أن نتذكر حقيقة أن قصيدة تشوسر قد كتبت فى عصر الحب البلاطى وفى ظل السلوك الفروسى، الذى وضع قالبا معينا أو نمطا مقدساً لكياسة العشاق من الفرسان النبلاء. فساد مبدآن هامان فى قانون الحب الفروسى غير المكتوب، أولهما السرية فعلى العاشق الفارس أن يحفظ سر عشقه فى مكنون صدره ولا يسمح له بالخروج من أعماق القلب كيلا يشيع أمره بين الناس ويفضح المحبوبة ويسئ إلى سمعتها وتلوك سيرتها كل

الألسنة. أما المبدأ الثاني فهو الإخلاص التام أو قل التفاني في المحبوب. ولم يتضمن دستور الحب الفروسي العلاقة الزوجية، لأن هذا الحب لم يكن يهدف إلى هذه النهاية السعيدة، فلا أمل للعاشق الفارس سوى أن يفنى في خدمة ورعاية عشيقته ولو لم يحصل منها على مبتغاه. نعم قد تقوم علاقة جسدية بين العشيقين الفروسيين، ولكن ذلك أمر يرجع في المقام الأول إلى المحبوبة ورضاها أو قل تعطفها على العاشق الولهان. فالعلاقة الغرامية الفروسية مقضى عليها بالفساد إذا تسرب أمرها إلى أذن أو السنة الناس من ناحية، وإذا داخلها شئ من الجنسية أو الشهوانية البذيئة من ناحية أخرى.

أما شكسبير الذى كتب مسرحيته بعد قرنين من الزمان فيخاطب مجتمعا آخر، تغيرت فيه الأعراف والتقاليد. فالكاتب الإليزابيثي يرى أن النهاية الصحيحة للحب هي الزواج. فإذا وضعنا في إعتبارنا حقيقة أخرى، وهي أن كتاب عصر شكسبير لم يحفلوا كثيرا بالزنا إلا في إطار الكوميديا الهزلية، تبينا قدر الصعوبة البالغة التى واجهت شكسبير وهو يعالج قصة ترويلوس وكريسيدا معالجة تراجيدية. كان ترويلوس أنموذج العاشق المخلص من ناحية، ولكنه لم يتزوج كريسيدا في أى مصدر من مصادر شكسبير من ناحية أخرى. ولقد استطاع شكسبير على أية حال أن يحتفظ بمبدأ السرية المطلوبة، كما عمل على ألا يثير موضوع الزواج بطريقة مكشوفة قدر الإمكان. وذهب بعض النقاد إلى إعتبار لقاء العاشقين في حضرة أحد الشهود نوعا من الزواج، ولكن هذه الفكرة لا تتمشى مع الإنطباع العام الذى نخرج به من المسرحية ككل، والتى يحيط بها - على أية حال - قدر كبير من الغموض. بقى أن نشير إلى أن شكسبير وتشوسر كانا أكثر تقاربا وتشابها في رسمهما لشخصية ترويلوس، إذ إتفقا فيما بينهما على القدرة العسكرية لهذا البطل الذى لم يتفوق عليه أى بطل طروادى آخر سوى هيكتور وهو بطل الأبطال الطرواديين ونظير أخيلليس الإغريقي. ويتفق الشاعران كذلك في أن ترويلوس عند كل منهما يتميز بالإخلاص في الحب إلى مالانهاية، كما أنه قد حاول أن ينسى حبه أثناء القتال، بل وتمنى أن يموت في ميدان الحرب ليكسب الحب. ومع ذلك فيمكن القول بصفة عامة إن الجو السائد في مسرحية شكسبير جد مختلف عنه في قصيدة تشوسر. فمسرحية شكسبير ومعطياتها ليست

فقط منافية للبطولة (antiheroic)، ولكنها إلى حد ما تعد كاريكاتيرا بعيدا فى روحه عن الروح الإغريقية التى يجهلها أو يتجاهلها.

ولقد سبق لنا أن أشرنا إلى ظهور شخصية ثيرسيتيس فى مسرحية شكسبير. ولما كانت هذه الشخصية غير موجودة فى الروايات الشائعة إبان العصور الوسطى كما رأينا، فإن ذلك يدل على أن شكسبير قد قرأ ترجمة تشابمان "للإلياذة" ولاسيما الكتاب الأول والثانى والكتب من السابع إلى الحادى عشر حيث ظهرت عام ١٥٩٨. وفى الواقع هناك ثلاث أو أربع إشارات أسطورية يمكن إرجاعها إلى نفس ذلك المصدر (قارن "ترويلوس وكريسيدا" ف٣م٣ ب١٩٠ على سبيل المثال).

هذا ويحدد كل من موير وبللو تسعة مصادر رئيسية لمسرحية "ترويلوس وكريسيدا" وهى كما يلى:

أولا: ترجمة جورج تشابمان "لإلياذة" هوميروس على النحو التالى:

"The Seven Bookes of Homer's Iliada by George Chapman, 1598"

"The Iliada of Homer", 1611

والطبعة الأخيرة تضم كل كتب "الإلياذة" ويحتمل أن تكون قد وصلت إلى يد شكسبير كمخطوط قبل النشر فى عام ١٦١١.

ثانيا: "تناسخات" أوفيديوس ترجمة آرثر جولدنج وهى الكتب الثانى عشر والثالث عشر اللذان ظهرا عام ١٥٦٧.

ثالثا: "تاريخ حصار وتدمير طروادة" بقلم جون ليدجيت عام ١٥١٣.

"The Hystorye Sege and Dystruccyon of Troye"

by John Lydgate, 1513.

رابعا: "مجموعة قصص طروادة" تأليف راؤول ليفيفر وترجمة ويليام كاكستون عام ١٤٧٤.

"The Recuyell of the Historyes of Troye"

by Raoul Lefevre, transl. by William Caxton 1474

خامسا:– "عهد كريسيد" لروبرت هنريسون عام ١٥٩٣

"The Testament of Cresseid" by Robert Henryson, 1593

سادسا:– "حبكة ترويلوس وكريسيدا" فى مخطوط معروف بالمتحف البريطانى بالأرقام التالية: **BM. MS Add 10449**

سابعا:– "ترويلوس وكريسيدا" لتشوسر.

ثامنا:– "إينيادة" فرجيليوس

تاسعا:– ترجمة دى لا لاندى (De La Lande) لرواية ديكتيس الكريتى[٨٣].

واستقى شكسبير مادة مسرحيته "تيمون الأثينى" (Timon of Athens) المكتوبة حوالى عام ١٦٠٧ من سير بلوتارخوس بترجمة السير توماس نورث، التى سنتحدث عنها عندما نتناول المسرحيات الرومانية[٨٤]. المهم هنا أن ننوه إلى أن بلوتارخوس قد أشار فى سيرة أنطونيوس إلى قصة تيمون الأثينى. فبعد هزيمة أنطونيوس فى معركة أكتيوم أمام أوكتافيانوس تشبه القائد المهزوم بعد عودته إلى الاسكندرية بهذا البطل الأثينى. فأقام لنفسه منزلا منعزلا قرب البحر بالاسكندرية وسماه "تيمونيون" أى "منزل تيمون" (وهو القصر الذى تم إكتشافه حديثاً بين مختلف الآثار الغارقة وعثر عليها جوديو مدير المعهد الأوروبى للآثار الغارقة). وفى سيرة ألكيباديس تناول بلوتارخوس مرة ثانية الحديث عن قصة تيمون. ومن المؤكد أن شكسبير قد رجع أيضاً إلى لوكيانوس (حوالى ١١٥م – حوالى ٢٠٠م)،

---

(٨٣) Highet, op. cit., p. 197.

Muir, op. cit., pp. 78-96.

G.Bullough (ed.), Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Six Volumes. Routledge & Kegan Paul New York, Columbia University Press 1962-1964, vol. VI pp. 83-221.

وأنظر أيضا:

R.K. Presson, Shakespeare's "Troilus and Cressida and the Legends of Troy. Baldwin, Hillebrand 1953.

Mary F. Bruce, The Middle English Versions of Troy Legend and Shakeaspeare's "Troilus and Cressida", 1948.

(٨٤) راجع أحمد عتمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص٣٣–٤٨.

ذلك الكاتب والفيلسوف المولود في ساموساتا (Samosata) على ضفاف نهر الفرات. ومع أن لغة هذا الكاتب الأصلية لم تك الإغريقية - بل على الأرجح الآرامية - إلا أنه تعلمها وأتقنها حتى أصبح خطيبا مفوها ومحاضراً نابهـا وكاتبا ذا أسلوب إغريقي رشيق. غطت أسفاره بلاد الإغريق وإيطاليا وجنوب بلاد الغال (=فرنسا) سائحا يتكسب من تدريس الخطابة. ثم تقلد منصبا قانونيا بمصر وظل يشغله حتى مات. كتب أكثر من ثمانين عملا أدبيا أغلبها في شكل المحاورات منها "محاورة الآلهة" و "محاورة الموتى". وتناول قصة تيمون في محاورة بعنوان "كاره البشر" (Misanthropos)، لابد وأن شكسبير قد اطلع عليها أو عرفها بطريقة أو بأخرى. ويرى بللو أن شكسبير قد عاد للترجمة الإيطالية لهذه المحاورة بقلم دا لونيجو (N. da Lonigo) عام ١٥٣٦. وجدير بالذكر أن هناك مسرحية مجهولة المؤلف تحمل عنوان "تيمون" في مخطوط ديس (Dyce MS) وتؤرخ هذه المسرحية بعام ١٦٠١، وينبغي أن نضمها إلى المصادر المحتملة لمسرحية شكسبير. ولكننا لايمكن أن نجزم بأن الإشارة التي وردت في مسرحيات أريستوفانيس (حوالى ٤٤٨- حوالى ٣٨٠ ق.م) إلى قصة تيمون كان لها تأثير على شكسبير، الذى على الأرجح لم يقرأ هذا الشاعر على الإطلاق. كما أنه من المؤكد أن الشاعر الإنجليزى لم يعرف المسرحية التى كتبها شاعر الكوميديا المتوسطة الإغريقي أنتيفانيس (إزدهر حول عام ٣٨٥ ق.م)، لأنها فقدت ولم تصل إلى أيدينا حتى الآن. وهناك مسرحية بعنوان "تيموني" (Timone) بقلم بوياردو (M.M. Boiardo) ظهرت حوالى عام ١٤٨٧. كما أنه لا يمكن إغفال "الرواية الثامنة والعشرون" (The Twenty Eighth Novell) من مؤلف بينتر (W.Painter) بعنوان "قصر المتعة" (The Palace of Pleasure) وظهر عام ١٥٦٦. وكذلك مسرح العالم (Theatrum Mundi) بقلم بوأيستواو (P.Boaistuau) ترجمة جون ألداى (John Alday) وظهر عام ١٥٦٦ (؟). ومن المصادر المحتملة أيضاً مسرحية "كمباسبي" (Campaspe) بقلم جون ليلى (John Lily) وظهرت عام ١٥٨٤. هذا ويرى موير أن

لأساطير "ألف ليلة وليلة" العربية تأثير غير مباشر فى "تيمون الأثينى"، ولاسيما فـى تصوير المائدة(٨٥).

وتعود مصادر مسرحية شكسبير الرومانسية "بريكليس أمير صور" (Pericles, Prince of Tyre) المعروضة حوالى عام ١٦٠٨ إلى القصة الإغريقية النثرية مجهولة المؤلف والمعروفة بعنوان "أبوللونيوس الصورى". ولقد اشتهرت هذه القصة إبان العصور الوسطى، ويعود أقدم نص موجود لها إلى القرن الخامس أو السادس الميلادى، ويحمل عنوانا لاتينيا معناه "قصة أبوللونيوس ملك صور" (Historia Apollonii Regis Tyri). وهناك من الدارسين من يعتقد بأنه يوجد لهذه القصة أصل إغريقى يعود إلى القرن الثانى أو الثالث الميلادى، ولكن فريق آخر من الدارسين يرى غير ذلك، أى أنها كتبت باللاتينية مباشرة. وموضوع هذه القصة – ككثير من القصص الأخرى التى شاعت إبان تلك الفترة – يدور حول فراق عاشقين بسبب ظروف قاسية ومغامرات خطرة تنتهى باللقاء من جديد لمواصلة العيش السعيد. ولقد أورد الشاعر جون جوار (١٣٣٠؟- ١٤٠٨) هذه القصة فى مؤلفه "اعتراف المحب" (Confessio Amantis)، وفى الكتاب الثامن منه على وجه التحديد ولقد ظهر عام ١٥٥٤. هذا ويورد بللو أربعة مصادر أخرى هى "أنموذج المغامرات المؤلمة" (The Patterne of Painefull Adventures) بقلم لورنس توين (Laurence Twine) فى طبعة ١٥٩٤. وكذلك "أركاديا الكونتيسة بيمبروك" (The Countesse of Pembroke's Arcadia) بقلم سير فيليب سيدنى وظهر عام ١٥٩٠ وأهم من ذلك "المغامرات المؤلمة لبريكليس أمير صور" (The Painfull Adventures of Prince of Tyre) بقلم جورج ويلكينز (George Wilkins) وظهر عام ١٦٠٨. ثم "الخطيب" (The Orator) لألكسندر سيلفاين (Alexander Silvayn) ترجمة لازاروس بيوت (Lazarus Piot) عام ١٥٩٦(٨٦).

---

(٨٥) Bullough, op. cit., vol VI pp. 225-245; cf. Muir op. cit., p. 260.

(٨٦) Bullough, op. cit., vol VI pp. 349-548, cf. Muir, op. cit., pp. 15-16.

بلوتارخوس الإغريقي وثلاثية شكسبير الرومانية

إن الأعمال التى استلهم فيها شكسبير التاريخ الرومانى ستة، نوردها حسب تاريخ عرضها أو نشرها على النحو التالى: "إغتصاب لوكريس" (The Rape of Lucrece) ونشرت عام ١٥٩٤، و "يوليوس قيصر" (Julius Caesar) وعرضت عام ١٥٩٩ وطبعت عام ١٦٢٣، و "أنطونى وكليوباترا" (Antony and Cleopatra) وكتبت عام ١٦٠٦/١٦٠٧ وطبعت ١٦٢٣، و "كوريولانوس" (Coriolanus) وكتبت عام ١٦٠٨ وطبعت عام ١٦٢٣، و"سيمبيلين" (Cymbeline) وعرضت عام ١٦٠١/١٦١١ وطبعت عام ١٦٢٣. وسيتركز حديثنا فى المسرحيات الثلاث "يوليوس قيصر" و "أنطونى وكليوباترا" و "كوريولانوس" لأسباب عديدة نؤجل الخوض فيها بعض الوقت، وبعد أن نأخذ فكرة سريعة عن الأعمال الثلاثة الأخرى.

"إغتصاب لوكريس" هى القصيدة القصصية الثانية – بعد "فينوس وأدونيس" – وتدور حول موضوع لجاجة الحب أيضاً، ولكن هذه المرة من جانب الرجل. وتتكون هذه القصيدة من مقطوعات سباعية. أما لوكريس فهى لوكريتيا (Lucretia) زوجة لوكيوس تاركوينيوس كوللاتينوس ابن عم تاركوينيوس بريسكوس الملك الرابع فى روما. والجدير بالذكر أن التاريخ التقريبى لتأسيس روما هو ٧٥٣ ق.م، وأنه حكمها ستة ملوك كان آخرهم تاركوينيوس سوبيربوس أى المتغطرس Tarquinius Superbus. فلما إغتصب ابنه سكستوس معشوقته العفيفة لوكريتيا وذاع الأمر ثار الناس فى مدينة روما وانتهت أحداث هذه الثورة بطرد أسرة تاركوينيوس كلها نهائيا من روما. وبذلك تم القضاء على النظام الملكى وتأسس النظام الجمهورى عام ٥١٠ ق.م. ولقد شاعت هذه القصة النصف أسطورية فى الأدب الإنجليزى. فرواها تشوسر فى "أسطورة النساء الطيبات" (Legend of Good Women) التى ظهرت فيما بين ١٣٧٢ و ١٣٨٦. ووردت عند جون جوار (١٣٣٠؟-١٤٠٨) فى قصيدة "اعتراف المحب" (Confessio Amantis). والجدير بالذكر أن معطيات كل من الحادثة الأسطورية كما جاءت عند المؤلفين الرومان، وكما هى

فى قصيدة شكسبير "إغتصاب لوكريس"، تتشابه فى الإطار العام مع مسرحية الكاتب الإسبانى الأشهر لوبى دى بيجا (١٥٦٢-١٦٣٥) وعنوانها "فوينتى أوبيخونا (Fuente Ovejuna) وتعنى "بئر الخراف" وترجمت إلى العربية بعنوان "ثورة فلاحين" وهى تعد بحق رائعة المسرح الإسبانى إبان عصر النهضة وهذا ما أسلفنا الحديث عنه فى الباب الأول. ولعل مرد التشابه فى الموضوع بين هذه المسرحية وقصيدة شكسبير هو أن موضوع الشرف ساد أدب عصر النهضة بصفة عامة. فإلى جانب هذين الكاتبين تناول كثيرون هذا الموضوع نذكر منهم كورنى (١٦٠٦-١٦٨٤) على سبيل المثال فى مسرحية "السيد" ذات الأصول الإسبانية أيضاً.

ولقد اختلطت على النقاد المصادر التى جاءت منها قصيدة شكسبير. فهى أصلا مشتقة من المؤرخ تيتوس ليفيوس (٥٩ ق.م- ١٧م) الذى ضم تاريخه ١٤٢ كتابا لم تصلنا كلها وفى الكتاب الأول (٥٧-٦٠) وردت قصة لوكريتيا وسكستوس تاركوينيوس وبروتوس ابن عم تاركوينيوس المتغطرس، وهو الذى قاد الثورة ضده وخلص المدينة منه، وكان أحد القنصلين الأولين فى روما الجمهورية، وقيل إنه قتل ولديه لأنهما حاولا إستعادة أسرة تاركوينيوس. وعاد شكسبير أيضاً إلى قصيدة "الأعياد" (Fasti) لأوفيديوس حيث ترد القصة فى الكتاب الثانى (أبيات ٧٢١-٨٥٢). ويقول هيجيت إنه بما أن هذه القصيدة لم تظهر مترجمة فى إنجلترا قبل عام ١٦٤٠، وحيث أن شكسبير يقتطف منها عبارات كاملة، فمن المرجح أنه رجع إلى الأصل اللاتينى نفسه. ويؤكد ذلك مانجده من تشابه كبير بين النصين فى اللغة والفكر[٨٧]. أما موير فيربط بين هذه القصيدة الشكسبيرية و "تناسخات" أوفيديوس، ولاسيما الكتاب الرابع (أبيات ٤٥٨-٤٥٩ وتعليق ريجيوس Regius عليها). وكذلك هجائية هوراتيوس الأولى (Sermones-I) وكتاب "الأقوال" المأثورة (Adagia) لإرازموس الذى يقتطف من قصيدة أخرى لهوراتيوس (Odes III 16) ليربطها بأمثولة الرجل الطماع فى الكتاب المقدس (لوقا ١٢، ١٥-٢١) وبتعليق هامشى عليها ورد فى

---

(٨٧) Highet, op. cit., p. 204.

مخطوط جنيف[٨٨].

وتتشابك الآراء والظنون حول مصادر مسرحية "تيتوس أندرونيكـوس". فيقـال إنهـا أخذت من أحدوثة أو حكاية شعبية كانت شائعة فى أوروبا الوسطى عن قائد رومانى عـاش إبـان العصـر الإمبراطورى. وعلـى هـذه الأحدوثـة بنيـت شـتى القصـص ورويـت مختلـف الروايات فى جرمانيا وهولندا، ثم ضاعت الأصول ولم يبـق منهـا غـير النتـف التـى أدركهـا شكسبير وأعاد صياغتها فى مسرحية متكاملة تدور حول إنتقام هذا القائد الرومانى تيتـوس أندرونيكوس للمعاملة الوحشية، التى عوملـت بهـا إبنتـه لافينيـا (Lavinia) وبقيـة أبنائـه، والإهانة التى لقيها هو نفسه وكذلك مقتل حبيب إبنته علـى يـد تـامورا (Tamora) ملكـة القوط وأبنائها وعشيقها آرون المغربى (Aaron the Moor). وبينما يقول موير إن مصادر هذه المسـرحية غـير معروفـة فإنـه يؤكـد أن مؤلفهـا لابـد أنـه قـد قـرأ مسـرحية "ثيسـتيس" (Thyestes) لسينيكا وقصائد "التناسخات" لأوفيديوس[٨٩]. وأما بللو فيورد خمسة مصـادر محتملة لهذه المسرحية، الأول هو "قصة تيتـوس أندرونيكـوس" (The history of Titus Andronicus) وهى مجهولة المؤلف، أو "القصة المفجعـة والمأسـاوية لتيتـوس أندرونيكـوس" (The Lamentable and tragical history of T. Andronicus) وهى أغنيـة بطوليـة شعبية (Ballad). أما المصدر الثانى فهو الكتاب السادس من "تناسخات" أوفيديوس بترجمـة جولدنج وظهر عام ١٥٦٧. والمصدر الثالث مسـرحية "ثيسـتيس" لسـينيكا بترجمـة هيـوود (Jasper Heywood) وظهرت عام ١٥٦٠. والمصدر الرابـع "أغنيـة بطوليـة مفجعـة" (A lamentable ballad) مجهولـة المؤلـف. والمصـدر الخـامس حيـاة سـكيبيو أفريكـانوس فـى سيربلوتارخوس بترجمة نورث وظهرت عام ١٥٧٩[٩٠].

على أية حال فـإن خلفيـة المسـرحية هـى أواخـر العصـر الامـبراطورى الرومـانى مـع

---

(٨٨) Muir, op. cit., pp. 15-16.

(٨٩) Ibidem, p. 258.

(٩٠) Bullough, op. cit., vol VI pp. 3-79

بدايات الغزو البربرى. وهناك من الدارسين من يقول بأن المكان الحقيقى للأحداث المسرحية هو بيزنطة، وأن تيتوس أندرونيكوس هو الامبراطور البيزنطى القوى والعنيف الذى حكم من ١١٨٣ الى ١١٨٥، وأن تامورا Tamora هى ثامار (Thamar) من جيورجيا Georgia (١١٨٤-١٢٢٠).

أما خلفية "سيسمبيلين" فهى أوائل العصر الإمبراطورى الرومانى، وإن كان البعض يرى أن هذه الخلفية رومانية فى جزء منها فقط. أما الجزء الآخر فهو بريطانى وغامض. وبالفعل تبدو المسرحية كخليط عجيب، ليس فقط من التاريخ الرومانى والتاريخ البريطانى الأسطورى، ولكن أيضا بين روما القديمة وإيطاليا عصر النهضة. كما أن هذه المسرحية تعد همزة الوصل بين مسرحيات شكسبير التاريخية وتلك الرومانية من جهة، وبين مسرحياته الرعوية الرومانسية وتلك التراجيدية من جهة أخرى[٩١].

وستكون وقفتنا مع المسرحيات الرومانية الثلاث "يوليوس قيصر" و "أنطونى وكليوباترا" و "كوريولانوس" أطول، لأننا نعتقد أن دراسة هذه المسرحيات ستعود بالفائدة ليس فقط على المهتمين بمسرح شكسبير وإنما أيضاً على المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية. إذ ينبغى أن نبدأ من هذا المنطلق أى أن دارسى الكلاسيكيات سيتعلمون من مسرحيات شكسبير شيئا ما عن روما، ربما يكون قد فاتهم وهم يعكفون على قراءة المصادر القديمة فقط. كما أن دارسى شكسبير ونقاده سيتمكنون من النفاذ إلى أعماق مسرحياته والكشف عن بعض أسرارها، بل والإطلاع عن كثب على خبايا الفن الشكسبيرى والعصر الإليزابيثى بصفة عامة، إن هم وضعوا هذه المسرحيات فى إطارها الصحيح وقارنوها بمصادرها القديمة.

وأول مايلفت النظر فى المسرحيات الرومانية الشكسبيرية أنها مسرحيات سياسية بالدرجة الأولى. ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إنها أكثر إحتفالا وإنشغالا بالسياسة من التراجيديات الأخرى. ومما يسترعى الإنتباه أيضاً أن هذه المسرحيات الرومانية تشكل فيما بينها "ثلاثية"

---

(٩١) Muir, op. cit., pp. 231-240

ما بصورة أو بأخرى. فليس من قبيل الصدفة العفوية أن يعود شكسبير بعد كتابة "يوليوس قيصر" بحوالى سبعة أو تسعة أعوام فيكتب مسرحيتين أخريين مأخوذتين أيضاً من التاريخ الرومانى. وإذا كانت هذه المسرحية تتناول فترة الإنتقال من العصر الجمهورى إلى العصر الإمبراطورى، فإن المسرحيتين التاليتين – وهما "أنطونى وكليوباترا" و "كوريولانوس" – تعالجان أصول الإمبراطورية وبدايات الجمهورية على التوالى. فبهذه الطريقة يمكن للمرء أن يفسر فى يسر كتابة شكسبير لمسرحية "أنطونى وكليوباترا"، فهى على هذا الأساس تبدأ تاريخيا من حيث إنتهت الأحداث فى "يوليوس قيصر"، أى أنها تأخذ منها خيط الحدث الدرامى وتتصاعد به، ثم تشق لنفسها بعد ذلك طريقاً جديداً. ولكن إختيار شكسبير لموضوع "كوريولانوس" قد أوقع الدارسين فى حيرة كبيرة، لأن القصة نفسها ليست مشهورة شهرة قصة يوليوس قيصر أو أنطونيوس وكليوباترا. وبعبارة أخرى هى قصة لم تجذب إنتباه أو أقلام الأدباء والفنانين فى عصر النهضة. فلم نسمع إلا عن الكاتب الفرنسى الكسندر هاردى Alexandre Hardy (١٥٧٥ –١٦٣١) وقد سبق أن تناولناه فى الباب الأول، الذى كان قد كتب مسرحية تسمى كوريولان (Coriolan) قبل شكسبير بفترة وجيزة[٩٢]. فمن الملاحظ أن معظم مؤلفى الدراما فى عصر شكسبير قد فضلوا الفترة الواقعة عند نهاية العصر الجمهورى وبداية العصر الإمبراطورى، أى الفترة الإنتقالية فيما بين العصرين، وهى فترة مليئة بالتوتر والأحداث المثيرة.

ومن ثم يبدو أمرا مميزا لعبقرية شكسبير الدرامية أن يختار فترة البداية المبكرة لعصر

---

(٩٢) راجع: Bullough, op. cit., vol V pp. 464-476 والجدير بالذكر أن مسرحة قصة كوريولانوس التى قام بها جيمس تومسون James Thomson (١٧٠٠–١٧٤٨) بعنوان "كوريولانوس" والتى ظهرت عام ١٧٤٩، وكذلك معالجة برتولد بريخت Bertold Brecht (١٨٩٨–١٩٥٦) بعنوان "كوريولان" (Coriolan) والتى عرضت فى لندن عام ١٩٦٥ تبدوان كردود فعل مباشرة وتقليد واضح أو إعادة صياغة لمسرحية شكسبير. ويمكن أن يقال نفس الشئ عن "إفتتاحية كوريولان" (Coriolan Overture) وهى من وضع بيتهوفن (١٧٧٠–١٨٢٧) وقصيدة ت.س. اليوت (T.S.Eliot) بعنوان كوريولان (Coriolan). راجع: أحمد عتمان، قناع البريختية، ص ٧٤-٩٤.

الجمهورية فـي "كوريولانـوس"(٩٣). والجديـر بـالذكر أن هـارولد جـودارد (Harold Goddard) قد أظهر نوعا من التردد، وهو يحاول تعليل إختيار موضوع كوريولانـوس، ولم يقل أكثر من أن شكسبير قد تمتع بحس تاريخي نادر وأن معظم المسرحية يمكن إعتباره محاولة لتصوير روح روما القديمة فى عصرها الباكر وما تميزت به من صرامة. أما بللو فيرر إختيار شكسبير لهذا الموضوع قائلا بأنه حتى عام ١٦٠٧ كان شكسبير قد قدم "يوليوس قيصر" و "أنطونى وكليوباترا"، وهما دراستان مسرحيتان لروما فـى نهايـة العصـر الجمهـورى، وربما رغب فى أن يقدم شيئا مـا عـن رومـا فـى بدايـة نشـأتها، فكـان عليـه أن يلقى نظـرة على مؤلفات ليفيوس وفلوروس (عاصر الإمبراطور دوميتيانوس ٨١-٩٦م وهادريانوس ١١٧-١٣٨م) وبلوتارخوس، ليتحقق من أن روما لم تبن بـين يـوم وليلـة، وأن قصـة كوريولانـوس تصور حالتها المبكرة(٩٤). على أية حال فإن المسرحيات الثلاث تمثل ثلاثية تاريخية عن صعود وهبوط نجم الجمهورية الرومانية، أو هى ثلاثيـة تراجيديـة بطلتهـا مدينـة رومـا نفسـها التـى فسـدت فيهـا الجمهوريـة واضمحلـت وانحـدرت إلى الهاويـة بفضـل النجـاح الـذى حققتـه والإنتصارات التوسعية التى كسبتها والسيطرة الكاملـة علـى العـالم التـى أمسـكت بزمامهـا والسلطة الطغيانية الكبيرة التى تمتع بها حكامها.

ولكننا بالفعل نواجه صعوبات لايستهان بها فى سبيل أن نعتبر المسـرحيات الرومانيـة الثلاث ثلاثية متكاملة. ومن أهم هذه الصعوبات مشكلة إنكسار الإستمرارية فـى شـخصية أنطونيوس، عندما ننتقل من "يوليوس قيصر" إلى "أنطونى وكليوباترا". وكذا الفـرق الزمنـى بين نظم مسرحية "يوليوس قيصر" والمسرحيتين الأخريـن. ومـن ثـم فلعلـه مـن الأفضـل أن نركز جهودنا مؤقتا فيمـا هـو شـبه مؤكـد، أى أن "كوريولانـوس" و "أنطونـى وكليوبـاترا"

---

(٩٣) Jan Kott, Shakespeare Our Contemporary. London - Methuen 1965, p. 146.
T.J.B. Spencer, Shakespeare and the Elizabethan Romans, Shakespeare Survey. No.10, 1957, p.31.

(٩٤) Harold Goddard, The Meaning of Shakespeare. Chicago University Press 1951, p. 595.
cf. Bullough, op. cit., vol V, p. 454.

تمثلان "ثنائية" رومانية تكمل كل واحدة منهما الثانية. ومن المحتمل أن يكون شكسبير قد خرج بفكرة مسرحية "كوريولانوس" على النحو التالى: بينما كان يقرأ "سيرة أنطونيوس" لبلوتارخوس صادفته قصة تيمون الأثينى، التى بدورها قادته إلى سيرة ألكيبياديس . وهناك وجد مايقوده إلى السيرة المقارنة لكوريولانوس. ومما يسهل علينا الأمر فيما يتعلق باعتبار "أنطونى وكليوباترا" و "كوريولانوس" ثنائية رومانية أنهما نظمتا فى نفس الوقت تقريبا.

وينبغى أن نضع فى الإعتبار – إذا شرعنا فى قراءة هاتين المسرحيتين – الفروق بين "الجمهورية" و "الإمبراطورية"، لكى يتسنى لنا أن نفهم كيف أنه أمر جد مختلف بين أن تكون رومانيا فى عالم "كوريولانوس"، وأن تكون رومانيا تعيش فى عالم "أنطونى وكليوباترا". فالمسرحية الأولى تمثل روما عندما كانت حدودها لاتمتد كثيراً فيما وراء سورها، أما "أنطونى وكليوباترا" فإنها تتناول قصة روما عندما بلغت إمبراطوريتها أقصى إتساع لها. وهناك فرق قاطع وبون شاسع بين أن تعيش فى مدينة صغيرة هى جمهورية ناشئة تناضل من أجل البقاء ضد جيرانها الأعداء الطامعين فيها المغيرين عليها بين الحين والآخر، ولكنها قد وضعت قدمها على بداية طريقها لكسب القوة والسلطان؛ وبين أن تعيش فى ظل نظام الحكم الإمبراطورى الرومانى الذى إمتد ليشمل كل أو معظم أرجاء العالم المعروف آنذاك وبلغ القمة فى القوة والسؤدد. إن إحساس شكسبير بهذه الفروق بين "الجمهورية" و "الإمبراطورية" يسود تصويره للخلفية العامة ورسم الشخصيات وبناء الحدث الدرامى، بل ويمتد تأثيره إلى الأسلوب والصور الشعرية فى المسرحيتين موضع الحديث.

وفضلا عن أن ذلك يؤكد فهم شكسبير لظاهرة روما والرومان، فإنه يسهل مهمتنا فى التدليل على أن "أنطونى وكليوباترا" و "كوريولانوس" مسرحيتان متلازمتان متكاملتان. فمن حين إلى آخر تصادفنا صور شعرية كثيرة وأفكار معينة ومشاهد كاملة فى هاتين المسرحيتين تعمل على نحو تكاملى، وكأنها تهدف لعقد مقارنة ذات مغزى بين عالميهما. بل إن قصة حياة كل من كوريولانوس وأنطونيوس تلقى الضوء على الأخرى، فالبطلان يجسدان خليطين متباينين ومزيجين متفاوتين من الفضائل والرذائل البطولية، بحيث أن رذائل

أحد البطلين تساعد على إظهار وإبراز فضائل الآخر بالمغايرة. كما أن فضائل أحدهما تجسم وتضخم رذائل الآخر. فبينما يبدو أنطونيوس مذبذبا رغم أنه القائد الأعلى والآمر الناهي، وبسبب هذا التذبذب يضيع الفرص الثمينة فتفلت الواحدة بعد الأخرى من يديه؛ نجد كوريولانوس حازما حاسما في إتخاذ القرارات حسما وحزما يقربانه من حدود الإستبداد والحكم الفردي، مع أنه يعيش في ظل النظام الجمهوري. وبينما تدفع عجرفة كوريولانوس الرجال الذين كسب من أجلهم النصر تلو النصر لأن يطردوه في النهاية وينفوه، نجد سخاء أنطونيوس وليبراليته ودفء المشاعر الإنسانية في صدره تكسب له التعاطف والتأييد حتى من جانب الرجال الذين قادهم إلى الهزيمة المرة. هكذا يقترب شكسبير بشدة من مصدره، لأن هم بلوتارخوس الأكبر كان هو عقد مثل هذه المقارنات بين رجالات روما وأبطال اليونان عن طريق "السير المقارنة". فها هو شكسبير يفعل نفس الشئ مقارنا بين روما الجمهورية وروما الإمبراطورية عن طريق مسرحيتين وقصة بطلين.

ولقد ذهب شكسبير إلى ماوراء بلوتارخوس، وهو يرسم الخلفية السياسية لمسرحياته الرومانية. ونضرب مثالين على ذلك: الأول هو الحوار بين التربيونين (نقيبي العامة) في نهاية المشهد الأول من الفصل الأول بمسرحية "كوريولانوس". والثاني هو المشهد القصير الذي يبدأ به الفصل الثالث في "أنطوني وكليوباترا". ففي هذين الموضعين يظهر شكسبير فهما عميقا لحقائق ودقائق السياسة الرومانية مما يذكرنا بكاتب مثل ماكيافيللي (١٤٦٩–١٥٢٧) الذي سبق أن تناولناه في الباب الأول. بل إن هاتين الفقرتين تؤكدان لنا أن الشاعر الإنجليزي قد قرأ هذا الكاتب الإيطالي، ولاسيما "مناقشات حول الكتاب الأول لليفيوس" (Discourses on Livy Book I ch. xxx) . والفقرة الأولى من "كوريولانوس" يدور الحوار فيها بين سيكينيوس (Sicinius) وبروتوس ولا أساس لها عند بلوتارخوس على الإطلاق، فهي من إختلاق شكسبير الخالص. أما المشهد بين فينتيديوس القائد التابع لأنطونيوس وأحد الجنود في "أنطوني وكليوباترا" فيقوم على أساس حادثة بسيطة رواها بلوتارخوس بهذا المعنى الذي جاء عند شكسبير. ولكن الشاعر الإنجليزي أولاها عناية فائقة وألقى عليها أضواء كاشفة متبعا وسائل عدة، أولها أنه اختارها هي بالذات من بين زخم

الحوادث التى رواها بلوتارخوس عن الحملة البارثية. وثانيها أنه أطال فى سرد تفاصيل هذه الحادثة الصغيرة. ويرى كانتور (P.A.Cantor) أن الموضعين اللذين نتحدث عنهما من "كوريولانوس" و "أنطونى وكليوباترا" لايسهمان كثيراً فى تطوير الحدث الدرامى، بل يمكن حذفهما، ففيهما وبهما قطع شكسبير حبل التطور الدرامى ليعقد مقارنة بين روما الجمهورية وروما الامبراطورية(٩٥).

إن المشهد الذى نتحدث عنه فى "أنطونى وكليوباترا" يقدم صورة غريبة لقائد رومانى أى فينتيديوس حقق نجاحات باهرة، ولكنه يحجم عن مواصلة إنتصاراته العسكرية، وهو مدفوع إلى ذلك الموقف العجيب لا لأسباب استراتيجية أو خطط تكتيكية، وإنما خضوعا لنوازع محض شخصية تتلخص فى حرصه الشديد على ألا يظهر طموحاً أكثر من اللازم فى ناظرى قائده الأعلى أنطونيوس، خشية أن يغضب عليه أو ينقم نقمة حاسدة لا تحمد عقباها. وهذا يدل دلالة واضحة على أن ما كان يهم القائد الرومانى فى ميدان الحرب بالدرجة الأولى هو أن يحوز رضا القائد الأعلى، لا أن يفوز بالنصر والأرض لصالح الدولة. تلك هى الخلفية السياسية لروما الإمبراطورية. وفى حين كان النظام الجمهورى يحاول التوفيق بين المصلحة الشخصية والصالح العام (res publica)، صار هناك تناقض حاد بينهما إبان العصر الإمبراطورى، بدليل أن فينتيديوس فى المشهد الذى نتحدث عنه لم يذكر – ولو باشارة طفيفة – المصلحة العامة فى حديثه. وإذا كان بمقدور الفرد إبان العصر الجمهورى أن يصل إلى أعلى المناصب أى القنصلية بفضل جهوده وكفاحه وأمجاده، فإن الوصول إلى هذه المناصب والإستمرار فى شغلها إبان العصر الإمبراطورى كان يقوم بالدرجة الأولى على الدسائس والمؤامرات التى تجرى وراء الكواليس. وهكذا أصبح فن التملق والتفوق فيه أجدى من فن الحرب والإنتصار فى مجاله. كما أصبح الولاء للحكام

---

(٩٥) Paul A. Cantor, Shakespeare's Rome. Republic and Empire. Cornell University Press. Ithaca and London 1976, pp. 41-2, 43-5.
cf. P.A. Ramsey (ed.), Rome in the Renaissance: the city and the Myth.. Binghamton N.Y. Center for Medieval and Early Renaissance Studies. 1982.

والقادة يستهدفهم بصفتهم أفراداً لا ممثلين للدولة والمصلحة العامة. ففينتيديوس يدين بالولاء لأنطونيوس أكثر مما يدين بالولاء لروما نفسها، ولذلك فهو لا يتحدث إلا عن نفسه وعن أنطونيوس الإمبراطور. أما كوريولانوس فى المسرحية المسماة باسمه (ف١ م١ ب٢٧١، ٢٨٦) فعندما يتطرق الحديث إلى علاقته بقائده الأعلى كومينيوس (Cominius) يدخل طرف ثالث هو صوت المجتمع الرومانى الذى يسبب الدوار لشدته (giddy censure). وهذا يعنى أن الشعب الرومانى أو المدينة أو المصلحة العامة أو الجمهورية – فهذه كلها مسميات لشئ واحد – تلعب دور الشريك الكامل أو الأقوى فى كل الأمور والمواقف التى تقع بين المواطنين.

على أنه قد دار جدل عنيف بين نقاد شكسبير ودارسيه حول تحديد طبيعة ونظام الحكم الذى يصوره فى مسرحيته "كوريولانوس". فمن قائل بأنه نظام أرستقراطى إلى آخر يقول بأنه ديموقراطى. فإذا وضعنا فى الإعتبار بأن هناك ثلاثة أنظمة معروفة للحكم فى العالم القديم، وهى نظام الحكم الفردى المستبد (monarchia)، ونظام الحكم الأرستقراطى (aristokratia)، ونظام الديموقراطية (demokratia)، لصار أمرا صعبا أن نضع نظام الحكم الذى يصوره شكسبير فى "كوريولانوس" تحت راية أى من هذه النظم الثلاثة. فنظام الجمهورية الرومانية (res publica) هو – كما يقول بعض الكتاب القدامى أنفسهم – نظام فريد لا يمكن أن يتطابق مع أى نظام من النظم الثلاثة. ويقول المنظرون السياسيون بأنه ينبغى أن نفهم الجمهورية الرومانية على أنها نظام رابع للحكم يمكن أن نسميه "النظام ذالمختلط" أو "الحكم المختلط"، لأنه – على وجه التحديد – يجمع بين الأرستقراطية والديموقراطية وليس حكما فرديا[٩٦]. وينطبق هذا المفهوم للجمهورية الرومانية على

---

(٩٦) عن هذا الموضوع راجع:
Kurt von Fritz, The Theory of the Mixed Constitution in Antiquity. New York, Columbia University Pressm , 1954.
وجدير بالذكر أن أصول هذه الفكرة ترجع إلى أرسطو الذى أشار إليها فى كتاباته (Polit. 1293 b- 1294 b) ولكن المؤرخ الإغريقى بوليبيوس (حوالى ٢٠٢–١٢٠ ق.م) هو الذى طبق هذه الفكرة النظرية على نظام الحكم فى الجمهورية الرومانية (Hist. VI 10-18). ثم أصبحت هذه =

معطيات مسرحية "كوريولانوس"، مما يدل دلالة قاطعة على أن معلومات شكسبير عن روما والتاريخ الرومانى تفوق كثيرا معلومات بعض نقاده ودارسيه من ناحية، وتفيد المتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية من ناحية أخرى. فكلما قرأ المرء عن روما وتاريخها قبل أن يعايش شكسبير، كلما إزداد إعجابا وانبهارا بتمكن هذا الشاعر المبدع من فهم الجوهر الأساسى للظاهرة الرومانية. ونضيف إلى ذلك حقيقة تهم دارسى شكسبير ونقاده بصفة خاصة، ونعنى أن فهم أسس هذا "النظام المختلط" للحكم الجمهورى الرومانى هو حجر الزاوية فى فهم الحدث الدرامى لمسرحية "كوريولانوس".

فإذا انتقلنا إلى عالم أنطونيوس وجدنا هذا الرجل يمثل أسلوبا جديدا للحياة، يقوم على رفض المفاهيم والقيم القديمة عن الفضيلة والنبالة. إنه أسلوب حياة عصرى يقوم على مبدأ إطلاق العنان للحواس وعدم كبت الرغبات أو حبس الشهوات. وهكذا نجد أنطونيوس يبنى أمجاده الخالدة فى ميدان الحب، على نقيض أجداده الآوائل الذين أقاموا أمجادهم العظيمة فى مجال الحرب والضرب وعلى أرض المعارك العسكرية الطاحنة، لا على الآرائك والموائد الفاخرة أو الولائم الماجنة. هكذا يصور كل من كوريولانوس وأنطونيوس جانبا من جانبى الطبيعة الإنسانية، يناقض كل منهما الآخر من ناحية ويتكامل معه من ناحية أخرى. ويتضح تفسيرنا لهاتين المسرحيتين وهذين البطلين لو ألقينا نظرة على تناول شكسبير لموضوع الحب فيهما. فالحب يلعب دورا ضئيلا فى مسرحية "كوريولانوس" وحياة بطلها، بل يكاد ألا يكون له دور قط. إذ يمكننا أن ننسى أونتناسى وجود الثنائى المتزوج كوريولانوس – فيرجيليا، ولاسيما أن حبهما لا يجد متنفسا عاطفيا ولا تعبيرا صريحا بل تشكمه شكائم قوية تكاد أن تخنقه. أما فى "أنطونى وكليوباترا" فالأمر جد مختلف، لأن

= الفكرة أساسا أقام عليه ماكيافيللى تفسيره لظاهرة الحكم الرومانى (راجع ,Machiavelli Discourses on the First Ten Books of Livy, I ii) وبعد ذلك سادت هذه الفكرة الكلاسيكية عن "الحكم المختلط" فى الكتابات السياسية والنصوص الأدبية إبان عصر النهضة الأوروبية وكان أول من ربط هذه الفكرة بمسرحيات شكسبير الرومانية هو:

Clifford Chalmers Huffman, "Coriolanus" in Context. Lewisburg, Bucknell University Press, 1971 pp. 30-34.

الحب يقبع فى قلب الحدث الدرامى نفسه، ويتمركز فى بؤرة إهتمام المؤلف من البداية إلى النهاية. وهكذا نجد أحاديث الحب فى "كوريولانوس" – إذا سمح لها أن تدور – لا تتعدى حدود العفة ولا تتخطى قوانين الكياسة والطهارة، ولا تمس إلا ديانا ربة العذرية والصيد والطبيعة البكر. أما فى "أنطونى وكليوباترا" فحديث الحب هو حديث اللذة السافرة والمتعة الحسية الصارخة، تلهبه شهوانية فينوس ربة الجمال والحب والتناسل ويشارك فيه كيوبيد إله الحب الصغير بألاعيبه الصبيانية.

لقد أظهر شكسبير الدستور المدنى الرومانى فى عصر الجمهورية صالحاً عاماً يحتضن تحت جناحيه كل المصالح الفردية المتصارعة فى المدينة، فيوفق بينها ويجمع شملها ويظلها جميعا بظله الظليل. ولذلك كانت المدينة نفسها – أو المصلحة العامة – تلعب دور الوساطة بين الفرقاء من المواطنين، وهذا ماصان للمجتمع الرومانى وحدته وحفظه من الإنهيار أو التفسخ. فالشئ الوحيد الذى يعيد الهدوء والسكينة بعد الهياج والعاصفة فى "كوريولانوس" هو تذكير الرومان بالصالح العام. وعندما يحتدم الصراع والنزاع بين المواطنين الرومان، فلا علاج إلا برفع صولجان المدينة بين المتصارعين، عندئذ ينفض النزاع وتحل جميع المعضلات (ف٣ م١ ب٢٠٣ – ٢٠٦).

هناك شخصيات تقوم بدور الوساطة فى "كوريولانوس" إبتداءً من مينينيوس (Menenius) فى المشهد الإفتتاحى، الذى يحاول إخماد نار الفتنة وعلاج ثورة الرعاع، وإنتهاءً بدور فولومنيا (Volumnia) التى تحاول إقناع ابنها بعدم الهجوم على مدينة روما. هذه الشخصيات الوسيطة قد نجحت فى مهامها وحققت المطلوب لا بفضل الفصاحة والبلاغة التى تميزت بها فقط، وإنما أيضا لأنها تمثل المدينة روما. إن صوت هذه الشخصيات هو صوت الصالح العام، وهذا ما خلع على أحاديثهم صفة البلاغة والإقناع، المنطقية والموضوعية فحازت القبول ونجحت الوساطة. أما فى "أنطونى وكليوباترا" فإن الشخصيات التى تقوم بدور الوساطة – ليبيدوس وأوكتافيا – قد فشلت فشلا ذريعاً، وكان لابد أن تفشل. ويمكن إعتبار الحدث الدرامى فى المسرحية ككل تصعيدا متصلا لإفشال وإسقاط كل عوامل التقارب بين البطلين المتصارعين أنطونيوس وأوكتافيانوس. ولقد التقى الغريمان

فى النهاية، وإنما وجها لوجه متناطحين على طرفى فجوة شاسعة لا يمكن سدها مهما بذل من جهود. ويكمن السر فى فشل أدوار الوساطة فى "أنطونى وكليوباترا" فى حقيقة واحدة بسيطة، فحواها عدم وجود شخص واحد فى المسرحية يمثل روما تمثيلا حقيقيا ويتحدث باسمها أى باسم الصالح العام. كل فرد فى هذه المسرحية يمثل مصلحته الشخصية ويعبر عن أهوائه الفردية، وهى بالضرورة متعارضة ومتناقضة مع مصالح وأهواء الآخرين مما يستوجب إزالة أحد الأطراف.

وسنصل إلى نفس النتيجة إذا قارنا علاقة الناس بالآلهة فيما بين المسرحيتين، أعنى فيما بين العصرين الجمهورى والامبراطورى. فإذا أخذنا موقف فولومنيا بمسرحية "كوريولانوس" عندما هدد ابنها بتدمير روما (ف٥ م٣ ب١٠٤-١١٣)، وقارناه بموقف أوكتافيا عندما أصبحت الحرب وشيكة بين زوجها أنطونيوس وأخيها أوكتافيانوس (ف٣ م٤ ب١٢-٢٠)، لوجدنا أن فولومنيا ممزقة بين حبها لوطنها – أى للصالح العام – وحبها لابنها، أما أوكتافيا فممزقة بين حبها لزوجها وحبها لأخيها. وهكذا تحول الصراع بين المصلحة العامة والمصلحة الخاصة فى "كوريولانوس" إلى صراع بين مصلحتين خاصتين. ففولومنيا تصور صراعها على أنه صراع بين آلهة المدينة – أى الصالح العام – وآلهة الأسرة أى الصالح الخاص. أما أوكتافيا فتصوره على أنه صراع داخلى فيما بين آلهة المنزل وبعضهم البعض. ولقد استطاعت فولومنيا أن تحسم الصراع داخل نفسها لصالح المدينة، مغلبة الصالح العام على المصلحة الشخصية ورافضة أن يكون عدو روما هو إبنها (ف٥ م٣ ب١٧٨-١٨٠). أما أوكتافيا فلم ترد لفظة "المدينة" أو "الصالح العام" على لسانها مرة واحدة.

ويظهر شكسبير الفارق الأساسى بين المسرحيتين وعالميهما منذ إفتتاحية كل منهما. فمسرحية "كوريولانوس" تبدأ بالحياة اليومية ومتطلباتها البسيطة ونسمع فيها صرخات الجوع. أما فى إفتتاحية[٩٧] "أنطونى وكليوباترا" فإن أبطال المسرحية يشعرون بجوع من نوع

---

(٩٧) عن تحليل مفصل لهذا المشهد راجع: أحمد عتمان، كليوباترا وأنطونيوس، ص٢٢٠ ومايليها.

آخر غير جوع البطون. فليس مايعانيه أنطونيوس وكليوباترا – سيدا الشرق – العوز والحاجة، وإنما يعانيان من التلهف على مزيد من التلذذ بالاسترخاء والتمرغ فى رخاء الموائد وسخاء العواطف الحسية قبل الروحية. تبدأ إذن "كوريولانوس" بجو من الإستعجال والإلحاح حيث تتهدد المجاعة والثورة مدينة روما. أما "أنطونى وكليوباترا" فتبدأ بالترف والخمول حيث يطرد أنطونيوس حامل الأنباء من روما مفضلاً أنباء الولائم والحفلات التى ستقام هذه الليلة وصارخاً "فلتغرق روما فى التيبر"!. وهكذا ترسم "كوريولانوس" صورة روما القديمة الأصلية والأصيلة، التى لم يفسد رجالها بعد ولم ينحل سلوكهم بفعل الرخاء والإسترخاء. أما فى "أنطونى وكليوباترا" فقد تدهور حال الرومان، ووصل بهم الإنحلال إلى حد السخف مما يبشر روما بالإنهيار.

تمثل الحروب الأهلية نقطة التحول فى عالم السياسة الرومانية، لأن الرومانى بدأ يحارب الرومانى من أجل السيطرة على روما نفسها، وتلك قمة الفساد. ومنذ الحرب الأهلية بين سلاّ وماريوس وتكرار المأساة فى الحرب بين يوليوس قيصر وبومبى الأكبر أصبح التاريخ الرومانى سجلا للصراع بين الرومانى والرومانى. فى البداية كان بروتوس وكاسيوس ضد الإئتلاف الثلاثى (الثانى)، وبعد ذلك حارب رجال الإئتلاف الثلاثى بعضهم البعض. وفى ظل هذا التفسخ الداخلى تلاشت فرص مواصلة الحياة السياسية مع الإحتفاظ بالكرم والنبل، وتناقصت كوادر الرجال الشرفاء فى عالم السياسة الرومانية بسرعة مذهلة (قارن "يوليوس قيصر" ف٤ م٣ ب١٧٣–١٨٠)، وساد شعور بأن سلالة الرومان الحقيقيين قد اندثرت (نفس المسرحية ف٥ م٣ ب٦٠–٦٤ و٩٨–١٠١، ف٥ م٥ ب٦٨). وهذه الفكرة نفسها تعد مفتاحا مضمونا إلى الفهم الصحيح لأحداث ومضمون مسرحية "أنطونى وكليوباترا". وبعبارة أخرى فإن الروح السائدة فى "يوليوس قيصر" تبشر بأن مبادئ الشرف وقيم النبالة ستغيب عن حلبة الصراع السياسى إبان العصر الإمبراطورى. وتلك حقيقة نلمسها فى حادثة بسيطة فى مسرحية "أنطونى وكليوباترا"، ونعنى عرض أنطونيوس اليائس بأن ينازل أوكتافيانوس فى مبارزة فردية لحسم الحرب وتقرير مصير الشعوب! وهكذا لم تعد أمام أى قائد رومانى الفرصة لكى يكسب المجد

والشرف – لأن الجنود هم الذين يحاربون ويكسبون النصر له – إلا إذا نازل القائد المعادى فى مبارزة فردية (monomachia) ! أما فى روما القديمة ذات الحدود الصغيرة فكان المجال أرحب أمام قادتها ليخوضوا المعارك ضد الأعداء الأجانب، من أجل أن يوسعوا حدود مدينتهم ويضموا الأراضى الشاسعة إليها. فإذا كان الشرف والمجد يعنى إحترام الناس لك كما تحترمهم أفلا تفضل منصب القنصلية محدودة السلطة فى عصر الجمهورية الرومانية على عرش الإمبراطورية ذى السلطات غير المحدودة؟ يصرخ تيتينيوس (Titinius) فى "يوليوس قيصر" (ف٥ م٣ ب٦٣-٦٤) عندما يموت كاسيوس فيقول:

"The sun of Rome is set. Our day is gone
Our deeds are done"

"لقد غربت شمس روما. ذهب نهارنا ... وانتهت أعمالنا"

ونجد لهذه الصرخة صدى فى "أنطونى وكليوباترا" (ف٤ م١٤ ب٣٥-٣٦) حيث يقول أنطونيوس – بعد أن سمع نبأ موت كليوباترا الكاذب – لإيروس:

"............ the long day's task is done
And we must sleep"

لقد انتهى عمل اليوم الطويل وينبغى أن ننام"

كما أنه من الملاحظ أن "الشمس الغاربة التى تسقط فى الليل" ("يوليوس قيصر" ف٥ م٣ ب٦٠-٦١) هى الصورة الشعرية التى بها يصف شكسبير روما الإمبراطورية دائما. يشعر أبطال هذه الفترة التاريخية عند شكسبير بأنهم يعيشون فى زمن غير زمنهم. فهذا مايظهر بصفة خاصة فى شخصية أنطونيوس وموقفه تجاه كليوباترا ("أنطونى وكليوباترا" ف٣ م١٣ ب١١٦-١٢٠) حيث يقول إنه وجد كليوباترا كالفتات المتبقى من مائدة يوليوس قيصر وجنايوس بومبى، مشيرا إلى أنها قد عاشت مع كل منهما قصة حب معروفة. وهذا من ناحية أخرى يعنى أن فكرة الماضى الرومانى تفسد على أنطونيوس متعته الحاضرة وتسلب من إنتصاراته الحالية – فى الحرب وفى الحب – صفة المجد والكرامة. إن أنطونيوس يشعر أنه لا يمكن أن ينافس أسلافه فى ميدان الحرب، ولا حتى أن

يجاريهم فى مجال الحب. فحتى كليوباترا وغزو قلبها إذا إعتبرناه نصرا لأنطونيوس فإنه يـأتى فى المرتبة الثالثة بعد يوليوس قيصر وجنايوس بومبى. وهـذا مبعـث ضيـق أنطونيـوس عندمـا يذكره سكستوس بومبى (الأصغـر) أن قيصـر قـد تمتـع قبلـه بكليوبـاترا (ف٢ م٦ ب٦٤-٧٠). وأكثر من ذلـك وأنكـى أن مـنزل أنطونيـوس فـى رومـا مـوروث - لا بـل مغتصب مستلب - من بومبى الأكبر. وهذا مالم يتركه ابن الأخير سكستوس بومبى فأشار إليـه أكـثر مـن مـرة (ف٢ م٦ ب٢٦-٢٧ و ف٢ م٧ ب١٢٦-١٢٨). صفـوة القـول إذن إننـا لا يمكن أن نفهم مسرحية "أنطونى وكليوباترا". إلا إذا حاولنا أن نتفهم أولا كيف كانت روما قديما - أى فى مسرحية "كوريولانوس" - وكيف هى الآن أى فى عصر أنطونيوس بل ومن قبل ذلك فى عصر "يوليوس قيصر"[٩٨].

ومما يساعدنا على إعتبار المسرحيات الرومانية الثـلاث - موضـوع حديثنـا - ثلاثيـة متكاملة أن شكسبير وهو ينظمها اعتمد أساساً على سير بلوتارخوس، أو بعبـارة أخـرى إن مصدر المسرحيات الثلاث الرئيسى واحد، فانعكس ذلك على شكل ومضمون هذه الثلاثيـة ككل. إذ كان جاك أميو (١٥١٣-١٥٩٣) الفرنسى قد ترجم هذه السير البلوتارخية عـام ١٥٥٩، فنقلها سير تومـاس نـورث (١٥٣٥-١٦٠٣؟) مـن الفرنسـية إلى الإنجليزيـة عـام ١٥٧٩.

وكوريولانوس - كما يـرد فـى سـيرته عنـد بلوتـارخوس - هـو جـايوس مـاركيوس كوريولانوس مواطن رومانى من طبقة الأشراف (Patricii) وقائد عسكرى نبيل إزدهر فـى النصـف الأول مـن القـرن الخـامس قبـل الميـلاد تقريبـا. وإكتسـب لقـب كوريولانـوس (Coriolanus) بعد أن استولى على كوريولى (Corioli) من الفولسـكيين (Volsci) وهـى سلالة ايطالية قديمة. ولكن كوريولانوس نفى بعـد ذلـك بتهمـة أنـه كـان يخطـط سـراً لكـى يصبح طاغية. فوجد نفسه فى النهاية مضطراً للجوء إلى أعدائه القدامى، بل وقـادهم بنفسـه فى هجوم على موطنه الأصلى روما، واحتل بعض المدن فى سهل لاتيوم من حولها، وأصبـح

(٩٨) Cantor, op. cit., pp. 9-10, 11-12, 13-15, 23, 48-51, 130-131.

على بعد خمسة أميال من المدينة ذاتها. ولكنه بعد أن استجاب لتوسلات وتضرعات أمه فيتوريا (Veturia) وزوجه فولومنيا (Volumnia) [٩٩] انسحب بالجيش المعادى وعاد إلى أنتيوم حيث تم إعدامه على يد الفولسكيين. وسؤالنا الآن: هل إكتفى شكسبير وهو يصوغ مسرحيته "كوريولانوس" بسيرة هذا الرجل عند بلوتارخوس؟ أم تراه رجع إلى مصادر أخرى؟

ومن بين المصادر التى يوردها بللو لمسرحية "كوريولانوس" التاريخ الرومانى لتيتوس ليفيوس بترجمة فيليمون هوللاند عام ١٦٠٠. وكذلك "التواريخ الرومانية" لفلوروس بترجمة بولتون (B.M.B[olton]) التى لم تطبع إلا عام ١٦٢١. ومن المرجح أنه أخذ شيئا ما عن قصة مينينيوس (Menenius) فى المسرحية من "دفاع عن الشعر" لسير فيليب سيدنى عام ١٥٩٥. ومن بقايا عمل أكبر عن بريطانيا لوليام كامدن (William Camden) عام ١٦٠٥ [١٠٠]. وبالفعل نجد أن شكسبير قد أفاد من ليفيوس فى بعض التفاصيل، كما أنه غير فى معطيات مصدره الرئيسى بلوتارخوس. فلقد حذف إنسحاب الشعب الرومانى من المدينة وهو الإنسحاب الذى جعله بلوتارخوس المناسبة التى من أجلها أورد قصة مينينيوس أجريبا (Menenius Agrippa)، فلقد وافق الشعب الرومانى على الرجوع إلى المدينة شريطة أن ينتخب من بين صفوفه نقباء العامة (tribuni) لرعاية مصالحهم وحمايتها. ولكننا نجد شكسبير يعين نقباء العامة فى المشهد الأول بالمسرحية. فمن الواضح أن الشاعر الإنجليزى كان يهدف من البداية إلى الإقلال من حجم الآلام الحقيقية للشعب الرومانى ليزداد تعاطفنا مع البطل. ولذلك جعل شكسبير مسألة القنصلية – لا التمرد بسبب القمح – هو سبب نفى كوريولانوس. كما أنه اخترع فكرة سلوك كوريولانوس غير المحتمل أثناء

---

(٩٩) Cantor, op. cit., pp. 9-10, 11-12, 13-15, 23, 48-49, 50-51, 130-131.

من الملاحظ أن شكسبير قد جعل اسم زوجة كوريولانوس "فيرجيليا". والإسم الأول لا يرد عند بلوتارخوس والمصادر الكلاسيكية الأخرى لأن زوجة كوريولانوس أصلا تدعى "فولومنيا" – الاسم الذى أعطاه شكسبير للأم – أما الأم فى المصادر القديمة فتحمل اسم "فيتوريا" الذى لا يرد عند شكسبير.

(١٠٠) Bullough, op. cit., Vol. V pp. 453-563.

توليه القنصلية، وجعله يذهب للنفى بإختياره. ولقد طور شكسبير كذلك فى شخصية كل من مينينيوس وفولومنيا، إذ اقتصرت وظيفة الأول عند بلوتارخوس على تهدئة الشعب. أما فولومنيا فتكاد لا تذكر عند بلوتارخوس، اللهم إلا عندما ذهبت تتضرع إلى كوريولانوس زوجها بأن يكف عن الهجوم على موطنه. أما فى مسرحية شكسبير فإن مينينيوس يظهر فى ثلاثة عشر مشهداً، ويبرز دوره هو وفولومنيا بصورة ملموسة فى المسرحية. ولا يحفل بلوتارخوس كثيراً بعلاقة أم كوريولانوس فيتوريا بابنها، ولكنها تصبح المنبع الرئيسى للمأساوية فى مسرحية شكسبير. ويتضح عدم النضج العاطفى عند كوريولانوس شكسبير من وصف ابنه الصغير، وهذا أمر ابتدعه الشاعر الإنجليزى إبتداعا. ولكننا فى غير ذلك نجد شكسبير يلتصق بمصدره الرئيسى التصاقا واضحا[١٠١].

ولعل شخصية يوليوس قيصر (حوالى ١٠٢ ق.م- ٤٤ق.م) غنية عن التعريف، ولكننا فقط نود التنويه إلى أن مسرحية شكسبير التى تحمل اسمه عنوانا والمأخوذة أساساً عن سير بلوتارخوس لم تك أول مسرحية تكتب عن هذا العاهل الرومانى الكبير إبان عصر النهضة. فالشاعر الفرنسى جاك جريفان Jacques Grevin (١٥٣٨-١٥٧٠) عرض مأساة بعنوان "موت قيصر" (La Mort de Cesar) عام ١٥٦١، أى قبل مسرحية شكسبير بحوالى أربعين عاما. وقد رأينا فى الباب الأول أن مؤلفى الدراما فى إيطاليا كانوا قد تناولوا هذا الموضوع قبل جاك جريفان الذى تبعه مؤلفون آخرون أيضا. ولكننا سنتوقف قليلا عند مسرحيته لأنها تحمل بعض التشابه مع مسرحية شكسبير.

تدور الأحداث فى مسرحية "موت قيصر" على النحو التالى: فى الفصل الأول يدور حوار بين قيصر وأنطونيوس حول الوسيلة المثلى للحكم، فيقف قيصر فى صف الشرف والمجد، أما أنطونيوس فيدافع عن مبدأ القوة والعنف. وفى الفصل الثانى تتكشف خيوط المؤامرة التى يدبرها بروتوس وكاسيوس لاغتيال قيصر فى مجلس الشيوخ. وفى الفصل الثالث تتجسد عواطف كالبورنيا زوجة قيصر التى تحذره من الذهاب إلى مجلس الشيوخ

---

(١٠١) Muir, op. cit., pp. 219-224, 265-276.

بسبب أحلام وهواجس تراودها. وكاد قيصر أن يعدل بالفعل عن الخروج لولا أن ديكيموس بروتوس يؤاخذه على الإستسلام لأوهام نسائية، ويصطحبه إلى مجلس الشيوخ. وفى الفصل الرابع يتم إغتيال قيصر، ويصف لنا الرسول تفاصيل الحادثة المروعة. ثم تختتم كالبورنيا هذا الفصل بالبكاء والعويل واللعنات التى تصبها على القتلة. وفى الفصل الخامس يلقى بروتوس خطبة على الشعب، ويليه أنطونيوس الذى يعرض على المحاربين القدامى جنود قيصر السابقين عباءة قائدهم وقد مزقتها طعنات الخناجر وضربات السيوف فتلطخت بالدماء، فيصرخ الجنود مطالبين بالإنتقام. ولقد كتبت هذه المسرحية على نمط تراجيديات سينيكا الفيلسوف. وربما لهذا السبب، ولأن كلا من جريفان وشكسبير قد عادا إلى بلوتارخوس وأخذا مادتهما من سيره بصفة أساسية جاءت المسرحيتان متشابهتين على الأقل فى تركيزهما على أحداث عام ٤٤ ق.م. وإنصافا لشكسبير فإنه من الملاحظ أنه قد وسع رقعة الأحداث وتعمق فى دراسة الشخصيات، فجاءت الحبكة الدرامية عنده أكثر ثراء وتعقيداً وأفضل إتقانا من سابقه الفرنسى.

ويورد بللو أربعة عشر مصدرا لمسرحية "يوليوس قيصر" هى كما يلى: "سيرة يوليوس قيصر" عند بلوتارخوس بترجمة نورث عام ١٥٧٩. وكذلك "سيرة ماركوس بروتوس" و "سيرة توللبوس شيشرون" بنفس المصدر. ثم "تواريخ" ساللوستيوس (٨٦-٣٥ ق.م) بترجمة توماس هيوُود (Thomas Heywood) عام ١٦٠٨. و"التاريخ الرومانى" لفيللبوس باتيركولوس (حوالى ١٩ ق.م - مابعد ٣٠م) ترجمة السير ر. لوجريس (Sir R. Le Grys) التى طبعت عام ١٦٣٢. والكتاب الأول من "حوليات" كورنيليوس تاكيتوس (حوالى ٥٥م - حوالى ١١٧م) بترجمة جرينوى (R.Grenowey) عام ١٥٩٨. و "عن حياة القياصرة الإثنى عشر" De Vita Caesarum لسويتونيوس (حوالى ٧٠م - حوالى ١٦٠م) بترجمة فيليمون هوللاند عام ١٦٠٦. و "الحروب الأهلية" لأبيانوس السكندرى (ولد فيما بين ٨١ و ٩٦م) بترجمة و.ب. (W.B.) عام ١٥٧٨. و "التواريخ الرومانية" لفلوروس (ازدهر فيما بين ٨١ و ١٣٦م) بترجمة بولتون (E.M.B.[olton]) عام ١٦١٩م. و "الحاكم" بقلم سيرتوماس إليوت (Sir Thomas Elyot) عام ١٥٣١. و "مرآة الحكام"

(جايوس يوليوس قيصر) بقلم هيجينز (J.Higgins) طبعة ١٥٨٧. وكذلك "القيصر" تأليف أورلاندو بيسكيتي (Orlando Pescetti) عام ١٥٩٤. و "قيصر المقتول" (Caesar Interfectus) بقلم ريتشارد إيديس (Richard Eedes) وهى مسرحية مجهولة التاريخ. وأخيراً "إنتقام قيصر" (Caesar's Revenge) وهى مسرحية مجهولة المؤلف، وظهرت عام ١٦٠٦/١٦٠٧ ومثلها طلبة اكسفورد قبل أن تنشر ويبدو أنها كتبت فيما بين عام ١٥٨٧ و ١٥٧٩[١٠٢].

وفى هذه المسرحية الأخيرة نجد العناصر الثلاث الرئيسية التى قامت عليها مسرحية شكسبير "يوليوس قيصر". وهى:

أولا: مأساة قيصر القائمة على إرتكابه خطأ تعدى الحدود أو تجاوز المعقول وعدم الإعتدال ومانسميه بكلمة إغريقية واحدة "الهيبريس" (hybris).

ثانيا: مأساة الإنتقام أو الدموية المميزة للمسرح الإليزابيثى وتمثلها بصورة خاصة "المأساة الإسبانية" لتوماس كيد (١٥٥٨؟-١٥٩٤؟) كما أسلفنا.

ثالثا: المعاناة النفسية فى شخصية بروتوس.

ومن الملاحظ أنه بينما يغلب العنصر الثانى على مسرحية "انتقام قيصر" كما هو واضح حتى من عنوانها وذلك على حساب العنصرين الآخرين، نجد مسرحية شكسبير تغلب عنصر المعاناة النفسية فى شخصية بروتوس على المسرحية ككل. ومن المصادر المحتملة لمسرحية "يوليوس قيصر" الشكسبيرية مسرحية توماس كيد الأخرى "كورنيليا" وهى ترجمة لمأساة روبير جارنييه حامل لقب "سينيكا الفرنسى" وهذا ما سبق أن ألمحنا إليه. ففى هذه المسرحية ربما وجد شكسبير وصفا شيقا لأهوال الحروب الأهلية ونتائجها ولاسيما عدم

---

(١٠٢) Bullough, op. cit., Vol V pp. 3-211; cf. Muir, op. cit., pp. 187-200.

وعن تفاصيل حياة يوليوس قيصر أنظر:

أحمد عتمان: "يوليوس قيصر، السعى وراء السلطة"، مجلة عالم الفكر الكويتية. المجلد السادس عشر، العدد الثانى (يوليو – أغسطس – سبتمبر ١٩٨٥). ص ١٠٩-١٢٦.

دفن جثث الموتى. وبالفعل هناك تشابه بين المسرحيتين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن إطلاع شكسبير على بلوتارخوس كان بداية مرحلة جديدة في نتاج الشاعر الإنجليزى. لقد فتح له بلوتارخوس عالما جديدا. ولما كانت "يوليوس قيصر" هى أولى مسرحيات شكسبير البلوتارخية فإنها تعد الإنطلاقة الشكسبيرية العظيمة نحو التراجيديا ذات المستوى الرفيع. ولكن هذا لا ينفى أن شكسبير فى الكثير من الحالات ذهب فى هذه المسرحية إلى ماوراء معطيات بلوتارخوس، وذلك مانلاحظه فى الخلفية السياسية للأحداث وفى رسم الشخصيات. فشكسبير يؤكد نقاط ضعف قيصر الطبيعية، وأولها إرتكابه لخطأ الهيبريس كما سبق أن ألمعنا. ولكن المؤلف ينجح فى أن يخرج بصورة لبطله أكثر نبلا وعظمة مما هو عند بلوتارخوس. أما بروتوس فيعطيه شكسبير بعض اللمسات الإنسانية غير الموجودة فى شخصيته عند بلوتارخوس، وذلك مثل إهتمامه وقلقه على مصير لوكيوس، وثقته التامة فى صحة سلوكه، بالإضافة إلى إستبداده فى الرأى وخداعه للنفس. أما شخصية كاسكا فتكاد تكون من اختراع شكسبير. وقد يبدو أن الشاعر الإنجليزى يلتصق برواية بلوتارخوس ويلتزم بها التزاما حرفيا، حتى إنه يتبعه فى أخطائه. فلقد ورد فى ترجمة نورث أن اسم بروتوس هو كما يلى Decius Brutus والصحيح هو ديكيموس (يونيوس) بروتوس Decimus (Iunius) Brutus، الذى كان قنصلا عام ٧٧ ق.م واشترك فى مؤامرة كاتيلينا واشترك فى حروب قيصر الغالية ثم فى المؤامرة على إغتيال ولى نعمته. وهو غير بطل المؤامرة الرئيسى ماركوس (يونيوس) بروتوس Marcus (Iunius) Brutus المولود عام ٨٥ ق.م. تقريبا. كذلك اتبع شكسبير مصدره بلوتارخوس وهو يخطئ فى ذكر اسم جايوس ليجاريوس Gaius Ligarius، فالاسم الصحيح هو كوينتوس ليجاريوس Quintus Ligarius.

ومع ذلك فشكسبير يحذف بعض التفاصيل ويتوسع فى بعضها الآخر، ويغير ويبدل فى رواية بلوتارخوس ويتصرف بحرية فى المادة التاريخية الخام ليخلق منها دراما رائعة. فهناك مثلا مدة زمنية عبارة عن أربعة شهور تقع فيها أحداث كثيرة منها الإنتصار المذكور فى المشهد الأول بالمسرحية ووليمة أعياد اللوبركاليا

(Lupercalia)، التى كانت تقام فى ١٥ فبراير تكريما للإله فاونوس Faunus الذى كان يعبد تحت لقب لوبيركوس (Lupercus)، وهى الأعياد التى حاول فيها أنطونيوس بوصفه قنصلا وأحد المشرفين عليها عام ٤٤ ق.م أن يضع تاج الملكية فوق رأس قيصر، ثم هناك حادثة تعرية تماثيل قيصر على يد نقباء العامة. ولكن شكسبير كثف أحداث الأربعة شهور وجعلها تقع جميعاً متلاحقة الواحدة بعد الأخرى فى يوم واحد. وطبقا لما يرد عند بلوتارخوس فإن بروتوس ألقى خطبتين بعد الإغتيال واحدة فوق الكابيتول والثانية فى السوق العامة. أما أنطونيوس نم يلق كلمته إلا فى اليوم التالى وبعد قراءة وصية قيصر. ولكن شكسبير جمع خطبتى بروتوس فى خطبة واحدة، وأعطى لها النجاح والقبول لدى الجمهور الرومانى الذى إقتنع بما جاء فيها على نحو يخالف ماجاء فى كتب التاريخ. وفى حين تقع خطبة أنطونيوس شكسبير بعد خطبة بروتوس مباشرة، ويصبح الكشف عن محتويات وصية قيصر جزءا من هذه الخطبة، فإن التاريخ يقول لنا خلاف ذلك. كما أن شكسبير حذف عن عمد خلافات أوكتافيانوس (الذى أصبح اسمه هكذا بعد تبنى قيصر له) ومشاجراته الطويلة مع أنطونيوس، قبل أن ينجحا فى النهاية فى التوصل إلى تحالف مؤقت يتم بموجبه تشكيل حكومة الإئتلاف الثلاثى الثانى عام ٤٣ ق.م.

حقا إننا لو قارنا ترجمة نورث لسيرة يوليوس قيصر عند بلوتارخوس مع مسرحية شكسبير لوجدنا أن الأخير فى بعض الأحيان يستغل كل جملة بهذه السيرة التى يبدو أنه هضمها هضما جيداً. ولكننا فى نفس الوقت نلاحظ أن الشاعر الإنجليزى المبدع لايكدس التفاصيل أو يشتتها، وإنما يوزعها توزيعا مدروسا على مراحل تطور الحدث الدرامى وحسب مقتضياته وخط سيره المتصاعد. كما أنه يدخل التغييرات اللازمة كلما شعر بالحاجة إلى ذلك. ففى حين أن يوليوس قيصر عند بلوتارخوس يتشكك فى نوايا كاسيوس ويتخوف من أمره، فإن قيصر شكسبير البطل الدكتاتور ذا الشخصية الطاغية المهيمنة لا يمكن أن

يتشكك أو يتخوف دون أن يفعل شيئا. فإذا خاف كاسيوس كان من السهل عليه أن يتخلص منه أو يحمى نفسه ضده أو يحد من خطره. إنه قوى كالرخام لا تليق به عبارات بلوتارخوس عن الغيرة والشك إلى حد الخوف، حقا لقد إحتفظ شكسبير لقيصر ببعض الشكوك حول كاسيوس، ولكنها شكوك لا تثير خوفا أو حقدا. فقيصر - لا بل اسم قيصر - غير قابل للتعرض لمثل هذه المشاعر الضعيفة (ف١ م٢ ب١٩١ ومايليه). ولقد كان بلوتارخوس هو مبتدع رواية الفأل السئ الناجم عن عدم وجود قلب فى جسد الحيوان، الذى قدم قربانا قبل خروج قيصر من منزله إلى مجلس الشيوخ. ولكن بلوتارخوس لم يقل أكثر من أنه كان أمرا غريبا وعجيبا فى الطبيعة كيف يعيش حيوان بلا قلب ! أما شكسبير فقد استغل هذه الحكاية الفرعية أحسن إستغلال متيحا لقيصر أن يرد رده الرائع على الخادم الذى أخبره بحادثة القربان الغريبة هذه وأن الكهنة يرون عدم خروجه من المنزل حيث قال (ف٢ م٢ ب٤٢-٤٣).

"Caesar should be a beast without a heart

If he should stay at home to-day for fear"

"فليكن قيصر حيوانا بلا قلب، إذا هو قبع اليوم فى بيته من الذعر"

هكذا أصبح يوليوس قيصر عند شكسبير، كما هو الحال عند معظم كتاب عصر النهضة، ولاسيما عند مارك أنطوان موريه Marc Antoine Muret فى معالجته اللاتينية لنفس الموضوع - بطلا هرقليا تراجيديا[١٠٣].

وجدير بالذكر أن وصف شكسبير لعلامات الشؤم، التى ظهرت للناس قبيل إغتيال يوليوس قيصر، تذكرنا بما يرد فى مسرحية "هاملت" وغيرها من مسرحيات شكسبير. وهو فى ذلك يقلد المؤلفين القدامى بالطبع، ولكنه حتى فى

---

(١٠٣) H.M. Ayres, Shakespeare,s "Julius Ceasar" in the Light of some other Versions, Proceedings and Publications of The Modern Language Association of America, n.s. 18 (1910) pp. 183-227.

هذا التقليد يظهر قدرة فائقة على التجديد. ففي حين يذكر شكسبير سبعة عشر علامة شؤم ظهرت في "يوليوس قيصر"، لا ترد عند بلوتارخوس سوى تسعة منها. كما أنه في حديث شكسبير عن هذه العلامات نجد أصداء من قصائد أوفيديوس "التناسخات" ولاسيما الكتاب الخامس عشر منها. ويلاحظ أن بعض علامات الشؤم الواردة عند أوفيديوس وشكسبير لا وجود لها عند بلوتارخوس. ومثال ذلك الحرب التي تقع في السماء مما يحيل قطرات المطر دماء ويحدث الزلازل، كما أن الطائر المذكور وجوده فوق الكابيتول هو البومة. ولم يكن بلوتارخوس وأوفيديوس وحدهما مصدرا لوصف علامات الشؤم هذه عند شكسبير، فعنده يقع أيضاً خسوف قمري كما يحدث عند سينيكا (وأوفيديوس) عندما يتحدث عن نهاية أبطاله التاريخيين والتراجيديين. وفي أشعار فرجيليوس أيضاً تحدث زلازل ويقع كسوف للشمس وتظهر الأشباح عندما يموت بطل من أبطاله(١٠٤). كما ينبغي أن نتذكر علامات الشؤم التي يصفها لوكانوس في ملحمته التاريخية "فرساليا" على أنها ظهرت عندما عبر يوليوس قيصر نهر الروبيكون معلنا الحرب على روما وفاتحا صفحة جديدة قاتمة في التاريخ الروماني أي صفحة الحروب الأهلية الدموية(١٠٥).

ولا أدل على تحرر شكسبير من بلوتارخوس في بعض المواضع من أنه أخذ بعض مادته في "يوليوس قيصر" من أبيانوس السكندري سالف الذكر، والذي ترجم عمله عام ١٥٧٨ بعنوان "التاريخ القديم وسلسلة الحروب الرومانية الأهلية والخارجية" (Ancient Historie and exquisite Chronicle of the Romanes warres, both Civile and Foren). فهناك مثلا دلائل قوية تشير إلى أن شكسبير قد استقى من هذا المصدر فكرة مرض قيصر بعد رفضه التاج الملكي مباشرة. وأخذ عنه أيضاً فكرة الأداء التمثيلي الذي تميز به أنطونيوس

(١٠٤) Etman, the Problem of Haracles' Apothesosis, p. 275.
(١٠٥) Muir, op. cit., pp. 196-200.

وهو يلقي خطبته. والجدير بالذكر أن شيشرون (١٠٦-٤٣ ق.م) يتحدث في كتابه "عن الخطيب" (De Oratore) عن خطيبين بليغين أحدهما هو ماركوس أنطونيوس وهو جد مارك أنطوني عشيق كليوباترا وحامل نفس الاسم. وهذا الخطيب الفصيح لم ينشر شيئا من خطبه بل كان حريصا كل الحرص على أن يخفي حقيقة أن فصاحته تستند إلى دراسة شاقة متأنية لفن الخطابة وإلى إعداد جيد لخطبه قبل القائها. ويعتقد روز (H.J.Rose) أنه ليس من المستبعد أن صورة أنطونيوس الحفيد – أي مارك أنطوني – كرجل صريح الى حد الغلظة أحيانا في مسرحية "أنطوني وكليوباترا" وكخطيب مفوه يتميز بالكياسة في مسرحية "يوليوس قيصر" قد نجمت عن خلط من جانب شكسبير بين الجد والحفيد[١٠٦]. على أية حال فإن شخصية أنطونيوس عند أبيانوس هي الأقرب إلى شخصيته في "يوليوس قيصر" مما يرد عند بلوتارخوس وشيشرون بشأنها. فعند أبيانوس نجد أنطونيوس مخلصا تمام الإخلاص في ولائه، كما أنه يتميز بشخصية الإنسان الفنان العاطفي وإن كان لا يخلو من المكر. إن عملية كشفه عن جثمان قيصر وثوبه المهلهل بسبب الطعنات والضربات كما ترد في مسرحية "يوليوس قيصر" أقرب ماتكون إلى مايرد عند أبيانوس. هذا ومن الملاحظ أن أبيانوس – في الترجمة الإنجليزية المذكورة سلفاً – يتفق مع شكسبير في ذكر أسم كالبورنيا كما يلي "كالفورنيا" (Calphurnia) وليس كما يرد عند بلوتارخوس بترجمة نورث (Calpurnia) وهذا أمر له دلالته بالطبع[١٠٧].

ولعل أقصى مانطمح إليه بهذه الدراسة هو أن نكون قد فتحنا ثغرة جديدة في الدراسات الأدبية المقارنة، وهيأنا مدخلا ملائماً لأبحاث أكثر عمقا وتفصيلا. حقا فإذا استطاعت هذه الدراسة أن تفتح شهية المتخصصين في الدراسات الكلاسيكية الإنجليزية المقارنة لمزيد من البحث والتقصي في هذا المجال نكون قد

---

(١٠٦) Rose, op. cit., p. 168.

(١٠٧) E. Shanzer (ed.), Shakespeare's Appian (1956), p. 14.

حققنا المراد ونلنا أقصى مانتمنى. فلقد أصبحنا الآن – بعد أن أنهينا هذه الدراسة المتواضعة – أكثر إقتناعا من ذى قبل بأن الموضوع يحتاج إلى موفور الرعاية والعناية من قبل البحاثة والنقاد. ولكننى أستطيع من الآن أن أطمئن كل من يتصدى لمثل هذه الدراسة بأن الثمار المرتقبة مضمونة وأن المردود المأمول وافر يغرى بتحمل عناء البحث ومشقة الدرس. نقول ذلك للمتخصصين فى الدراسات الكلاسيكية ونقوله أيضاً للمهتمين بالدراسات الشكسبيرية التى لن تحل بعض المسائل الخلافية فيها إلا بالرجوع للمصادر الكلاسيكية.

الفصل الثانى

"فيدر" : درّة الكلاسيكية الفرنسية

دراسة نقدية مقارنة حول مسرح

يوريبيديس وسينيكا وراسين

تمهيد

عرضت مسرحية "فيدر" لراسين، على خشبة المسرح المصرى فى ١٩٧٦-١٩٧٧، فأحدث عرضها - لأسباب متعددة - ضجة واسعة النطاق فى الأوساط الثقافية إمتد صداها إلى خارج الحدود. واعتبرها بعض النقاد بمثابة "صحوة" أو "عودة" الروح للمسرح المصرى، الذى كان قد إنتعش فى الستينيات. فدفعنا هذا كله للقيام بدراسة بحثية حول هذه المسرحية وأصولها الكلاسيكية[(١٠٨)]، ولاسيما أن لهذا العمل الخالد تاريخا على خشبة المسرح المصرى أقدم بكثير مما يظن البعض. فالجدير بالذكر أنه فى عام ١٨٩٩ قامت الممثلة الفرنسية سارة برنار بزيارة مصر، وقدمت عروضا مسرحية من بينها مسرحية "فيدر" لراسين. ولا شك أن المسرح المصرى قد قدم لهذا الشاعر عروضا أخرى. إذ قدمت - على سبيل المثال - مسرحية "أندروماك" ترجمة طه حسين عام ١٩٣٥، وقامت دولت أبيض بدور أندروماك، وقام جورج أبيض بدور أوريست.

وبادئ ذى بدء لا يفوتنا أن ننوه بأن الهدف من الدراسة المقارنة ليس - وينبغى ألا يكون - تفضيل عمل على آخر، لأن الأول يحتوى على عناصر لم ترد

---

(١٠٨) نشرنا هذه الدراسة فى مجلة "الكاتب" القاهرة عدد ١٨٩ (ديسمبر ١٩٧٦) وعدد ١٩٠ (يناير ١٩٧٧). ثم ترجمتها إلى اللغة الفرنسية، أ.د. تهانى عمر وأ.د. أوفيليا فايز رياض ونشرت فى مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة على النحو التالى:

Ahmed Etman, "Phèdre dans le théâtre d'Euripide, Sénèque et Racine". Traduite par Prof. Tahani Omar et Prof. Ophélia Fayez Riad. Bulletin of the Faculty of Arts (Cairo University Press) No. 59 (September 1993) pp. 5-67, et No. 60 (December 1993) pp. 5-62.

فى الثانى أو ماشابه ذلك. وإنما الهدف من الدراسة المقارنة هو تبيان مواطن الإجادة ونقاط الضعف والكشف عن الخصائص المميزة لكل عمل وتقويمها. ذلك أن العمل الأدبى يعد عالما مستقلا ومتميزا هو نتاج شخصية المؤلف وموهبته وطبيعة الموضوع الذى يكتب فيه إلى جانب ظروف عصره. ولذا ينبغى ألا ندين عملا أدبيا لأنه لم يتصف بما تمتع به عمل آخر، وإنما يجب أن نعتبر كل عمل أدبى نجرى عليه دراستنا المقارنة بمثابة مصباح يكشف لنا بعض جوانب وبواطن العمل الآخر، التى ربما ما كانت لتظهر بدون المقارنة التى فى الواقع تفيد طرفى – أو أطراف – هذه المقارنة. ذلك إذن هو هدفنا من الدراسة التى تقدم لها.

ولكى نفهم مسرح راسين لا مفر من إلقاء نظرة سريعة على أهم عناصر الخلفية التى سبقت بيير كورنى Pierre Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وأهمها تثبيت الوحدات الثلاث، وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحدث. لقد إستنبطت هذه الوحدات من قواعد أرسطو فأثارت جدلاً كبيراً وأثرت على المسرح الفرنسى أعظم التأثير. وهناك من يرون أن هذه الوحدات قد فرضت نفسها على المؤلفين الدراميين أو أنها نجمت عن الممارسة وبعد أن أثبتت فعاليتها. فيقال مثلاً إن المسرحيات الأولى التى كتبت بمقتضى هذه الوحدات حققت نجاحاً أكبر من غيرها التى لم تلتزم بهذه الوحدات. وهذا ماتناولناه فى الباب الأول فيما يتصل بالقرن السادس عشر.

ولقد كان أول مثل على اتباع الوحدات هو ترجمة المسرحية الرعوية "آمينتا" Aminta للمؤلف الإيطالى تاسو الذى تناولناه فى الباب الأول. ثم جاء القرن السابع عشر بالمؤلف الشاب جان ميريه Jean Mairet (١٦٠٤-١٦٨٦) الذى قدم مسرحيته "سيلفانير" (Sylvanire) ١٦٣٠ وكتب مقدمة لهذه المسرحية وضع فيها هذه القواعد الخاصة بالوحدات. فلما نجحت المسرحية إقتنع الناس بهذه القواعد. ولما قدم مسرحيته "سوفونيسب" (Sophonisbe) ١٦٣٤ إستقبلت إستقبالا حافلاً. بل إن هذه المسرحية

أعادت الحياة إلى التراجيديا بعد أن كانت قد تراجعت أمام التراجيكوميديا. وقد أثرت هذه المسرحية على كتاب آخرين معاصرين كتبوا على منوالها.

ولعله من المفيد أن نستعرض ولو فى عجالة عناوين مسرحيات كورنى:

- "ميليت" Mélite: وهى كوميدية تخلو من الشخصيات الهزلية وعرضت عام ١٦٢٩ وتتبع قواعد الوحدات الثلاث.
- "كليتاندر" Clitandre عرضت عام ١٦٣١ وهى تراجيكوميدية.
- "الأرملة" La Veuve ١٦٣١ / ١٦٣٢
- "جالرى دوباليه" La Galarie du palais عرضت عام ١٦٣٢.
- "الوصيفة" La Suivante ١٦٣٣.
- "الساحة الملكية" La place Royale ١٦٣٣.

والمسرحيات الأربع الأخيرة تمثل عودة من جانب كورنى للكوميديا.

- "ميديا" Medée ١٦٣٥.
- "الوهم الكوميدى" L'illusion comique ١٦٣٦ وهى تحمل تأثيرات إسبانية.
- "السيد" Le Cid عرضت عام ١٦٣٦ وأثارت هذه التراچيكوميدية جدلاً عنيفاً لأن ميريه وأتباع القواعد الأرسطية هاجموها على أساس أنها تخرج على الوحدات الثلاث. وانقسم الأدباء والنقاد بين مؤيدين ومعارضين. وفتحت عهداً جديداً فى الأدب والمسرح. وهذه المسرحية مأخوذة من "بطولات السيد" Las mocedades del Cid للمؤلف الإسبانى Guillen de Castro y Bellvis. وحققت نجاحاً باهراً، وترجمت إلى اللغة الإنجليزية وعرضت عام ١٦٣٧ وشاهدت مدريد المسرحية فى ترجمة إسبانية أيضاً واستمتع بها الإسبان لأن إشبيليه التى كانت لا تزال تحت حكم المغاربة Moors هى مكان الحدث الدرامى. ذلك أن "السيد" هو البطل القومى الإسبانى الذى لا يمكن الفصل بين الأسطورة والحقيقة فى قصته. إنه رودريجو دياز دى بيفار Rodrigo Diaz de Bivar السيد القائد el Cid Campeador من أسرة نبيلة فى قشتالة. ولد حوالى ١٠٣٠ واشتهر بسبب شجاعته فى الحرب بين حاكم قشتالة وحاكم نافار Navarre

وفي الصراع ضد المغاربة. ولقد أثار ذلك حسد ألفونسو ملك قشتالة فنفاه وصار رودريجو جندياً مرتزقاً يحارب حيناً في صف المسيحية وأحياناً لصالح المغاربة. وأهم إنجازاته أنه استولى على فالينثيا Valencia من المغاربة بعد حصار دام تسعة شهور. ومات من الحزن على فقدان قواته عام ١٠٩٩. وأصبحت قصته بمرور الزمن أسطورة ترمز للفروسية وللفضيلة وللوطنية بالمفهوم المسيحي. ولقد رويت قصته في "قصيدة السيد" (Poema del Cid) إبّان القرن الثاني عشر وهي من أهم الأشعار الإسبانية المبكرة وتقع في ٣٧٠٠ بيت غير منتظم. كما رويت قصته في الحوليات الإسبانية إبان القرن الثالث عشر وفي أغاني وطنية كثيرة وهي الأغاني التي ترجمها إلى الإنجليزية ر. سوثيي R.Southey عام ١٨٠٨. والجدير بالذكر أن حصان السيد كان يسمى بابيكا Babieca.

- "هوراس" Horace عرضت عام ١٦٤٠.
- "سينا" Cinna عرضت عام ١٦٤١
- "بوليوكت" Polyeucte وعرضت عام ١٦٤٢
- "موت بومبي" La Mort de Pompée وعرضت عام ١٦٤٣
- "الكذاب" Le Menteur وعرضت عام ١٦٤٣ ومأخوذة من "الحقيقة المشكوك فيها" La verdad sospechosa لألاكرون Alacrón,
- "قضية الكذاب" La suite du menteur عرضت عام ١٦٤٤
- "رودوجين" Rodogune وعرضت عام ١٦٤٥.
- "ثيودور" Thèodore وعرضت عام ١٦٤٥.
- "هيراكليتوس" Heraclitus وعرضت عام ١٦٤٦ وبعدها أصبح كورني عضواً في الأكاديمية الفرنسية في ١٦٤٧
- "دون سانك دا أراجون" Don Sanche d'Aragon وعرضت عام ١٦٤٩.
- "أندروميد" Andromède وهي أوبرا استعراضية. أجمل وأشهر وأعذب أعماله وعرضت عام ١٦٥٠

- "نيكوميد" Nicomède عرضت عام ١٦٥١
- "بيرثاريت" Pertharite عرضـت ١٦٥٢ وفشـلت مما جعـل كورنـى يهجـر المسـرح لبضع سنوات.
- "أوديب" Oedipe عرضت عام ١٦٥٩ وحققت بعض النجاح وسر بها لويـس الرابـع عشر.
- "الفروة الذهبية" La toison d'or كتبت خصيصـا لـزواج لويـس الرابـع عشـر وهـى مسرحية استعراضية قدمت فى نوفمبر ١٦٦٠
- "سيرتوريوس" Sertorius ١٦٦١
- "سوفونيسب" Sophonisbe عرضت عام ١٦٦٣ ولكن بـدون نجـاح كـبير. وبـدأت شعبية كورنى فى الذبول بسبب ظهور راسين.
- "أوثون" Othon عرضت عام ١٦٦٤.
- "أجيسلاس" Agésilas عرضت عام ١٦٦٦ ولم تنجح.
- "أتيلا" Attila عام ١٦٦٧ وغطت عليها "أندروماك" لراسين.
- "تيتوس وبيرنيس" Tite et Bérénice عرضـت عـام ١٦٧٠ فـى نفـس الوقـت مـع مسرحية راسين فى نفس الموضوع. وذاع القـول بـأن هنريتـا Henrietta أخـت شـارل الثانى وأخت زوجة لويس الرابع عشر هى التى أوحت للشاعرين بنفس الموضوع لتتمتع بمنافستهما. وحققت مسرحية كورنى نجاحاً معقولاً.
- "بسيخى" Psyche (= الروح) عرضت عام ١٦٧١
- "بولكيرى" أو "بولشيرى" (= الجمال) Pulchérie وعرضـت عـام ١٦٧٢ بالتعـاون مع موليير وكينوه Quinault.

إن مجـرد هـذا الاسـتعراض السـريع لعنـاوين كورنـى يوضـح أن التـاريخ الرومـانى كـان هـو المصـدر المفضـل لـدى كتـاب المسـرح الفرنسـى آنـذاك. لأنـه أكـثر التواريـخ إيغـالاً فـى السياسـة. ولكـن كورنـى لا يحـاول إعـادة الحيـاة إلى الرومـان القدمـاء علـى الحـال التـى كـانوا عليهـا، بـل يـأخذ الطـابع التقليـدى للشـخصية الرومانيـة

وينفث فيه نفساً من روح القرن السابع عشر. والواقع أن أبطاله يمثلون طابع الشخصية الفرنسية فى عهد لويس الرابع عشر بنزعته العقلية وإرادته الصلبة، ولكنه يرسمه فى صورة مثالية.

قال كورنى "يجب أن تكون الموضوعات العظيمة دائما أكثر من قابلة للتصديق" ومعنى ذلك أنه لا يكفى أن نجعل قابلية التصديق ومشابهة الواقع أساساً لهذه الموضوعات لأن ذلك قد يكون موطن خلاف، بل لابد أن يكون التاريخ هو الأساس لأنه لا يقبل الإنكار. لقد اتخذ كورنى التاريخ وسيلة لا غاية وأهمله حين رأى أنه يعوقه. يستهدف كورنى البحث عن قواعد عملية فى الأخلاق الفردية أو فى السياسة. وكان كورنى يبحث فى التاريخ عن السياسة بوجه خاص. ووجد ضالته فى التاريخ الرومانى واتسم الرجل الرومانى بالصفات التى أرادها كورنى فهو شخص نشط عنيد سيد لنفسه.

نساء كورنى أقل عاطفة من غيرهن، فالعصر هو عصر العقل، والمعرفة عنده هى قاعدة الحب، وهى رؤية تتناغم مع نظرية ديكارت الذى أعجب بكورنى إلى أقصى حد لأن العقل يسود السيكولوجية الكورنوية سيادة مطلقة. وليست البطولة لدى كورنى إلا تمجيدا للإرادة باعتبارها مطلقة الحرية، تامة القدرة. وترد الأقوال التالية على ألسنة الأبطال: "يسيطر عقلى على شهواتى"، "أنا سيد نفسى وسيد الكون كله".

بيد إنه مما يؤخذ على كورنى تغليبه الجانب العقلى على أبطاله فقد أجرى على ألسنتهم معانى لا تحتملها الشخصية الدرامية وقد لا تستوعبها بقدراتها البشرية المحدودة. ويشعر المرء حين يلتقى الفتى والفتاة فى "السيد" بأنه يصغى إلى محاميين لا إلى عاشقين. وكأن كورنى قد نصب نفسه مهاجماً ومدافعاً عن أبطاله فنجده يبذل أقصى ما عنده من علم وفهم ودراية. كان كورنى عقلاً نامياً فأفاض من عقله على أشخاصه، وكان رجل قانون فكثرت المحاجة فى حديث أبطاله وجعل

مسرحياته كلها حلولاً لمشكلات دقيقة قبل أن تكون قصصاً معبرة أو قطعاً من الحياة ذاتها.

"فالسيد" حل لمشكلة عويصة هي تعارض الحب مع الشرف، و "هوراس" (Horace) ١٦٤٠ تتعارض فيها الوطنية مع الميول العائلية، و "سينا" (Cinna) ١٦٤١ يتعارض فيها العفو والسماحة مع الحقد والانتقام. في مسرحيات كورني تطغى الفكرة على الحوار الذى يصبح أسيراً لها فتوجهه كيف تشاء. كما أن عبقرية كورني البلاغية تطغى على عبقريته الدرامية، فهو يطنب ويسهب ويحلق في سماء المعاني على حساب معطيات الصراع الدرامي.

خصائص مسرح راسين

جدير بالذكر أن كورني كان سعيداً في حياته العائلية وفي المجتمع بصفة عامة وأطلق عليه لقب كورني "العظيم" Le grand. ولم يستطع جان راسين Jean Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وهو في أوج عظمته وعنفوان شبابه أن يتغلب بسهولة على شعبية كورني وهي في مرحلة الأفول. أصبح راسين يتيما في سن الرابعة. فتولى تربيته جداه وخالته أجنيه Agnès التي أصبحت فيما بعد كاهنة في بورت رويال Abess of Port Royal وهناك تعلم راسين بعد بضع سنين في كوليج دى بوفيه. وكان دارساً مجداً ومتحمساً لشعراء المسرح الإغريقي. وفي سن التاسعة عشر أصبح شاعراً معروفاً.

ودعنا نستعرض عناوين مسرحيات راسين في عجالة.

- "الطيبية أو الأخوة الأعداء" La Thébaide ou les frères ennemis عرضت عام ١٦٦٤ في Palais Royal ولعب موليير دورا فيها.
- "الإسكندر الأكبر" Alexandre le Grand عرضت عام ١٦٦٥ في قصر بورجونيا.
- "أندروماك" Andromaque عرضت عام ١٦٦٧ في قصر بورجونيا وبها أصبح راسين شاعراً مسرحياً مرموقاً.

- "المتقاضون" les plaideurs وهى كوميدية . راسين الوحيدة وعرضت عام ١٦٦٨ وتقلد مسرحية أريستوفانيس "الزنابير".
- "بريتانيكوس" Britannicus ومأخوذة من التاريخ الرومانى فى عصر نيرون.
- "برينيس" Bérénice وعرضت عام ١٦٦٩.
- "باجازيت" Bajazet وعرضت عام ١٦٧٠
- "ميثريدات" Mithridate وعرضت عام ١٦٧٢
- "إفيجينيا" Iphigénie وعرضت عام ١٦٧٤ وبعدها توقف راسين عن الكتابة للمسرح بعض الوقت.
- "فيدر" Phèdre وعرضت عام ١٦٧٧ وبعدها عاد لهجر المسرح مرة أخرى.
- "إثير" Esther وعرضت عام ١٦٨٩
- "أثاليا" Athalie وعرضت عام ١٦٩١.

حالف النجاح كل خطوات راسين على سلم هذا الفن من البداية، كما تمتع بشعبية كبيرة كأحد رجال الحاشية الملكية. ويرجع تفوقه وصعود نجمه إلى مقدرته غير المحدودة وحسن تصرفه وكياسته التى حببت فيه رجال القصر، وموهبته الفذة كمؤلف مسرحى شد إليه جمهورا عريضا. يضاف إلى ذلك أن راسين كان كاتبا طليعيا صدم المحافظين من أهل عصره وهزهم بما جاء به فى مسرحياته – كما زعموا – من تطرف وقسوة ولا أخلاقية. ووضعت هذه النزعة الطليعية جمهور المسرح الفرنسى آنذاك أمام تساؤلات كثيرة حائرة، ولكنها فى نفس الوقت قربت بين راسين والملك لويس الرابع عشر، الذى أصبح من أشد المعجبين المتحمسين لفن هذا الشاعر الطموح. وإزدادت شعبية راسين أكثر وأكثر بفضل تأييد ومساندة هذا الملك. ولم يكن الإتفاق بين الرجلين وليد الصدفة. فكل منهما كان قد أحدث بطريقته الخاصة شرخا فى جدار المجتمع الفرنسى الأرستقراطى والإقطاعى، وما يمثله من أخلاقيات وطرائق تفكير تعرف جميعها باسم "الباروكية"[١٠٩].

---

(١٠٩) François Mauriac, La vie de Jéan Racine. Paris Plon 1928.
Pierre Moreau, Racine, l'homme et l'oeuvre. Paris, Bolvin s.b.
Daniel Mornet, Jean Racine. Paris, Aux armes de France 1943.

ففى عام ١٦٦١ وقبل أن ينشر راسين أولى مسرحياته "الطيبية" أو الأخوة الأعداء "La Thébaide ou les frères ennemis" (١١٠) عام ١٦٦٤ حاول الملك لويس الرابع عشر أن يخضع طبقة النبلاء غير المنتجة تحت إشراف مركزى وإدارة قوية. وركز جهوده الإقتصادية على التوسع التجارى والصناعى تحت إدارة الدولة. وفى الحق كانت طبقة النبلاء هذه وقبل أن يتولى الملك الشاب السلطة قد سيطرت على كل شئ فى فرنسا، حتى إنها خلعت خصائصها على الأدب الفرنسى. وكان الكتاب الباروكيون لا يعتبرون الملك سوى أمير الأمراء أو كبير الإقطاعيين، أى أنه فى نظرهم ند لهم وليس سيدا عليهم. ولذا هاجموا أية محاولة من جانب الملك للسيطرة عليهم على أنها تمثل طغيانا وضيعا وأنانية مقيتة. فجاء لويس ليهدم هذه المفاهيم الباروكية بإصلاحاته السياسية والادارية. وجاء راسين ليطرح موقفا جديدا عن فن الحكم بمسرحياته الطليعية، فهو يظهر "الملوك" دائما فى أعماله أقوياء ذوى سلطان كامل وجلال مهيب؛ تحيطهم هالة من التقديس ماداموا يحكمون بثبات وطيد وفاعلية مثمرة. فمتطلبات الحكم السليم فى مسرحيات راسين هى الحزم والحسم بل والقسوة أحيانا، وليس الكرم أو التسامح ولين الجانب. ومصالح الدولة التى هى فى نفس الوقت مصالح العرش تعلو فوق كل مصالح الأفراد. فإدارة شئون البلاد بالنسبة لراسين علم لا فلسفة أخلاقية. وهو علم له قوانينه وأحكامه التى إن لم يرعها أى صاحب سلطة سقط أو مات. وهذه هى النظرة التى يطرحها أوديسيوس فى مسرحية "إفيجينيا" Iphigénie (عام ١٦٧٤)، فهذا البطل الغيور على مصلحة وأمجاد الجيوش الإغريقية المحتشدة للحرب على أتم استعداد لأن يضغط على إفيجينيا لكى تقدم نفسها قربانا للآلهة مادام ذلك هو ثمن إنتصار هذه الجيوش. وأجاممنون والد إفيجينيا نفسه عندما يرسل ابنته فى نفس المسرحية لكى تذبح قربانا لا يعادل حزنه عليها وعلى شبابها إلا حرصه على أن تثبت ابنته جدارتها ونبالة مولدها وتربيتها ساعة أن تسقط على رقبتها سكين الراهب!

(١١٠) أى قصة أو أسطورة طيبة.

ويختلف راسين كذلك عن بقية الكتاب الباروكيين اختلافا بينا كمؤلف مسرحي. فهو لا يكتب مسرحيات أخلاقية الطابع والهدف ينبغي فيها معاقبة الأشرار ومكافأة الأخيار. فمن المعروف أن المسرح الباروكي يقدم شخصيات تلاقي جزاءها الوفاق إن ثوابا وإن عقابا، وتنتهي المسرحية الباروكية في الغالب بتقديم الشكر للقوى العلوية التي أنهت الأحداث نهاية موفقة. وقد يظن البعض أن مخالفة راسين لهذا النمط من التأليف المسرحي أمر غير ذي خطر، إلا أنها بمقاييس ستينيات القرن السابع عشر تمثل ثورة طليعية. ومن الغريب -مع ذلك- أن راسين قد اتخذ موقفا مخالفا لموقفه السابق في مسرحية "فيدر" Phèdre (١٦٧٧)، التي يقول هو نفسه في مقدمتها: "تبوأت الفضيلة فيها مكانا أعلى ... فأقل الأخطاء يحاسب عليها حسابا عسيرا .. وينظر إلى مجرد التفكير في الألم بفزع ورعب كأنه الألم نفسه.. فهذا هو غرض التراجيديين القدامى، الذين كان مسرحهم يعد مدرسة تدرس فيها الفضيلة كما تدرس في المدارس الفلسفية".

إن إرتباط راسين الوثيق بالملك لويس الرابع عشر وبسياسته المعادية للإقطاع، وكذلك إعتناقه تعاليم الجنسنية Jansénisme التشاؤمية المتشددة ومفهومه عن الحب لتشكل العناصر الرئيسية والمقومات الأساسية لفن راسين، كما أنها تمثل القاسم المشترك في كل تراجيدياته. أضف إلى ذلك حساسية راسين المرضية إزاء النقد والتشدد في معاملة الخصوم، بل والقسوة في معالجة شخصيات مسرحياته وهي قسوة تصل إلى حد التشفي أو السادية. إلى جانب أن راسين تمتع بمهارة رجل الأعمال الذكي ودهاء العاشق الولهان، مما أتاح له أن ينظم تراجيديات رائعة ذات حبكة فنية محكمة تعالج كل أوجه الحياة الإنسانية بما فيها من عواطف عميقة ونقاط ضعف خفية. وتتميز كل مسرحياته بأن المؤلف يهيمن على مادته هيمنة فنية كاملة. ثم إنه بقدرته الفائقة على إدارة الحوار لا يذكر في ثناياه أية تفاصيل إلا في الوقت الملائم وبالقدر المطلوب، مما يشد إنتباه المشاهدين منذ البداية وحتى النهاية.

ولما كانت تراجيديات راسين قد أعدت لتعرض أصلا في البلاط فقد نشأت الحاجة إلى اخفاء المعاني وعدم الإفصاح عنها ضمانا ليس فقط للنجاح وإنما للبقاء، حيث كان ممكنا إلغاء أي عرض مسرحي لا يروق للملك أو حاشيته. وبالفعل تتردد في تراجيديات راسين بكثرة مثيرة للانتباه كلمات "الإخفاء" و "السرية" و "الإعلان" و "كشف النقاب عن ..." و "كسر جدار الصمت" وما شابه ذلك. بل إن موضوعات راسين المسرحية ذاتها تقوم في الغالب على محاولة الكشف عن أسرار معينة دفينة. بل إن هذه المحاولة نفسها تشكل الحدث الدرامي لمسرحياته! وينعكس كل ذلك على أسلوب راسين الذي تشير لغته إلى الحقيقة دون أن تفوه بها مباشرة مما يذكرنا بالنبؤات الإغريقية[١١١]. وهناك تناقض حاد وصراع مستمر بين المشاعر الخفية أو الأحاسيس المكبوتة والكلمات المنطوقة على ألسنة الشخصيات. ومن الطبيعي والحال هكذا أن تصبح السخرية الدرامية سلاحا قويا في يد راسين، الذي بالفعل يستغلها أحسن إستغلال. ولاشك أن محافظة راسين على الوحدات الأرسطية الثلاث المكان والزمان والحدث كانت وراء تفوقه في الحبكة الفنية، إذ أن تركيز الأحداث في يوم واحد قد خلق جوا من التوتر الدرامي مصحوبا بإحساس بالخطورة يشد إهتمام الجمهور لما يجرى أمامهم، حيث تنساق الأحداث إلى نهايتها المأساوية المرتقبة.

ومع أن المعسكر كان مسرح الأحداث في تراجيدية مثل "إفيجينا" واحتل ركن الحريم هذا المكان في "باجازيت" Bajazet (عام ١٦٧٢)، إلا أن الأحداث التراجيدية الحقيقية هي التي تجرى في صدور الأبطال وداخل نفوسهم. وإذا كانت الواقعية السيكولوجية القاسية في معالجة راسين لشخصياته لا تصدم القارئ الحديث، فإن ذلك يرجع إلى أنه لم يعايش التقاليد الباروكية التي كانت تدين كل

---

(١١١) عن النبؤات الإغريقية ودورها في التراجيديا راجع:

السيد أحمد عبد السلام البراوي: "الصياغة اللغوية للنبوة في التراجيديا الإغريقية ووظيفتها في البناء الدرامي"، رسالة دكتوراه كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٩٧.

تصرف فج أو تعبير عنيف، وتصر على أن يخاطب الناس بعضهم البعض كلا بلقبه مثل "سيدى الأمير" أو "سيدتى الأميرة" وما إلى ذلك. ونلمس إنعكاسا لهذه التقاليد حتى فى مسرحيات راسين الذى يكتب فى مقدمة "فيدر": إن الإفتراء على هيبوليتوس كان من الوضاعة والخسة بحيث لا يمكن إسناده إلى فيدر، التى وإن ارتكبت آثاما جسيمة لا تزال أميرة بين الأميرات نبيلة وفاضلة".

يقول آورباخ إنه فى مسرح راسين أصبح الدم النبيل للشخصيات جزءً جوهرياً من طبيعتها والتصق بها السمو حتى صار عنصراً عضوياً من مقوماتها وكينونتها بحيث لا يمكن الفصل بين هذه الشخصيات وتلك السمات النبيلة. ويتجلى ذلك سواء أكانت هذه الشخصيات في مواجهة مع الآلهة أو مع الموت. ومن الخطأ أن ننكر على هذه الشخصيات طابعها الإنسانى وسلوكها الطبيعى التلقائى كما فعل أحياناً الرومانتيكيون. فالشخصيات الراسينية طبيعية وإنسانية ونبيلة بصورة تامة أو على نحو نموذجي ولعل خير مثل على ذلك شخصية فايدرا[(١١٢)].

---

(١١٢) Erich Auerbach, Mimésis: La Representation de la realité dans la litterature occidentale. Traduit de l'allemand par Cornelius Heim. Biblioltèque des Idees. Editions Gallimard 1968, p. 379.

عن المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر عامة وعن مسرح كورنى وراسين بصفة خاصة راجع:

Antoine Adam, Histoire de la Litérature Française au XVIIe Siècle (Tomes V) del Duca. Paris 1949-1956.

R.Bray, La Formation de la doctrine classique en France. Paris, Hachette 1927.

Emmanuel Bury, Le Classicisme: L'avènement du modèle littéraire Français 1660-1680. Nathan Université, Paris 1993.

Alain Couprie, La tragedie racinienne. Hatier, Paris 1995.

Christian Delmas, Mythologie et myths dans le théâtre francais (1650-1676). Droz- Génève 1985.

Sister Marie Philip Haley, Racine and the Art Poetique of Boileau. Johns Hopkins Press 1938.

C. Roy Knight, Racine et la Grèce. Nizet. Paris 1974.

J. P. Landry et Isabelle Marlin, La literature Française du XVIIe siècle. Armand Colin 1999.

V.- L. Saulinier, La Literature Française, du siècle classique Neuvième Edition Revue. Que Sais-Je? PUF Paris 1970.

Jacques Scherer, La Dramaturgie classique en France. Libairie Nizet, Paris. 1973.

البناء الدرامى من يوريبيديس وسينيكا إلى راسين

سنبدأ بالحديث عن البناء الدرامى للمسرحيات الثلاث التى نجرى عليها دراستنا المقارنة، لأن فهم "الشكل الخارجى" للعمل الدرامى سيؤدى بنا – كما نعتقد – إلى تفهم "المضمون" الذى أراد الشعراء الثلاثة التعبير عنه. وبما أن سينيكا هو بلا شك أقرب إلى روح يوريبيديس وفنه من راسين، فقد رأينا أن نقارن بين الشاعرين القديمين أولا تمهيداً لمقارنتهما بالشاعر المحدث.

تجرى أحداث مسرحية "هيبوليتوس" ليوريبيديس فى بهو القصر الملكى فى ترويزين، حيث جاء ثيسيوس مع زوجته لكى يقضى عام نفى إختيارى من أثينا تكفيرا عن جريمة قتل كان قد تورط فيها. ويمثل المنظر الخلفى واجهة القصر، حيث يوجد باب كبير رئيسى فى وسطها. ويشاهد تمثالان على جانبى المسرح أحدهما لأرتميس على اليمين والآخر لأفروديتى على اليسار[١١٣].

وتشكو أفروديتى فى برولوج مسرحية يوريبيديس[١١٤] (١-١٢٠) من أن هيبوليتوس وحده هو الذى يعزف عن تقديم فرائض الولاء والتكريم لها ويكرم غريمتها

---

(١١٣) لم يبدأ تقسيم المسرحيات الإغريقية واللاتينية إلى "فصول" إلا فى عصر النهضة وكانت فى الأصل – كما ورد عند أرسطو وهوراتيوس – مقسمة إلى الأجزاء التالية:

أ. البرولوج Prologos وهو الجزء الذى يسبق دخول الجوقة.

ب. بارودوس Parodos وهى الأغنية التى تصاحب دخول الجوقة.

جـ. إبيسوديون Epeisodion وهى المناظر الحوارية التى تدور بين الممثلين وتشارك فيها الجوقة أحيانا وتقع بين إثنتين من أغانى الجوقة (ستاسيمون).

د. ستاسيمون Stasimon وهى أغنية الجوقة التى تلقيها وهى موجودة فى مكان الأوركسترا بعكس البارودوس التى تتغنى بها الجوقة أثناء دخولها، وأغنية الستاسيمون تصل بين الإبيسوديون والآخر.

هـ. إكسودوس Exodos وهو الجزء الذى يلى الستاسيمون الأخير ويؤذن بخروج الجوقة والممثلين وبنهاية المسرحية.

(١١٤) عدنا للشعراء الثلاثة فى الطبعات التالية:

Meridier (L.), Euripide, tome II (Hippolyte), Les belles lettres (Budé), 1927.

Miller (F.J.), Seneca. Tragedies, vol. I (Hippolytus), Loeb Classical Library 1917 (1968).

Racine Théâtre, Hachette, tome II 1962 (Phèdre pp. 173-22).

J. Racine, Iphigenia, Phaedra, Athaliah, transl. by J. Cairncross, Penguin Classics, 1970.

الإلهة أرتميس. وتعلن خطتها الإنتقامية. أى أنها ستلقى فى قلب فايدرا حبا آثما نحو هيبوليتوس، مما سيترتب عليه أن يلعن ثيسيوس ابنه ويستعين بالإله بوسيدون للقضاء عليه.

أما فى مسرحية سينيكا فيبدأ الحدث فى الصباح الباكر، إذ يظهر هيبوليتوس فى البرولوج مرتديا ثياب وعدة الصيد، يلتف من حوله فى ساحة القصر رفقاؤه وكلابهم. يوزع عليهم مهام الصيد ويتوجه بالتضرعات لديانا (= أرتميس). هذا ويستمر البرولوج ٨٤ بيتا.

وبعد أغنية دخول الجوقة (البارودوس) فى مسرحية يوريبيديس (١٧٦ ومايليه) يبدو الجو مليئا بالتوتر والقلق، إذ تحاول المربية فيه أن تفتش داخل نفس سيدتها باحثة عن سر آلامها بأسئلة عديدة وملحة. وتنجح بالفعل فى أن تستخرج منها أسرار قلقها، وهى أن اللعنة التى أصابت سلالتها قد حلت بها، وهاهى تحس بوطأة الحب وآلامه. ورغم أنها لا تذكر اسم هيبوليتوس، إلا أنه يكاد يبرز من كل كلمة فى حديثها. وترتعد المربية رعبا وخجلا من هذا الكشف الخطير عن السر الرهيب. وتصف فايدرا تفاصيل مقاومتها العنيدة لهذا الحب الشرس، ولكنها أيضاً تعلن إصرارها على الإنتحار إنقاذا لشرفها. وعندئذ تضع المربية كل ثقلها فى الجانب الآخر قائلة بأن أفروديتى تمثل قوة كونية لا تقهر، وإن الحب جزء لا يتجزأ من الطبيعة الإنسانية ذاتها. فلا معنى إذن لمقاومته، أو لأن يلقى الإنسان بنفسه وحياته هكذا إلى التهلكة. وتعرض المربية أن تذهب هى لكى تصارح هيبوليتوس بالحقيقة وأن تحاول كسب حبه، وترفض فايدرا هذا العرض بإزدراء. عندئذ تعرض المربية أن تحضر لفايدرا بعض الأدوية السحرية التى تعالج هذا المرض الفتاك. وتقبل الملكة متململة هذا العرض وتنسحب المربية إلى داخل القصر.

أما فى الفصل الأول عند سينيكا (٨٥ ومايليه) فقد قدم فيه المؤلف فايدرا وهى تندب حظها، إذ اضطرت ذات يوم أن تترك موطنها كريت لتزف إلى عدو أبيها، الذى يهجرها الآن ويذهب إلى هاديس مع صديقه المتهور بيريثوس ملك لابيثاى، لكى يغتصب ويخطف بروسربينا (= بيرسيفونى) زوجة ملك العالم الآخر. وهاهو حزن أكثر إيلاما وأنكى

تعذيبا يقلق كيانها، إذ تحس فى قلبها بقوة مدمرة لحب آثم حطم كل إهتماماتها الأخرى فى الحياة. وهى تسترجع حظ أمها التعس الذى هو على أية حال أخف وطأة مما أصابها هى. ورغم أنها هنا أيضاً مثلما يحدث عند يوريبيديس لا تذكر اسم حبيبها، إلا أنه من الواضح أنها تعنى هيبوليتوس. وتحاول المربية أن تقنع الملكة بإنتزاع هذا الحب من قلبها، وأن توصد فى وجهه ألف باب وباب، فكفى ما أصاب سلالتها من لعنات وكوارث بسبب هذا الحب الآثم. هب أن ثيسيوس لن يعود من عالم الموتى فهل يمكن أن يخفى أمر هذا الحب المحرم على أبيها وسلالة أجدادها الإلهية؟ وماذا عن ضميرها وهل يمكن أن تهنأ فى سكينة وطمأنينة بمثل هذا الحب المدنس؟ يضاف إلى ذلك أن هيبوليتوس معروف بعدائة للمرأة، وهيهات أن يبادل حب فايدرا حبا مهما إستعطفته. وتقبل فايدرا حجج المربية هذه، ولكنها تقرر اللجوء إلى الموت، مما يدفع المربية لأن تثنيها عن ذلك، وتخبرها بعد أن رقت لقوة عاطفة سيدتها بأنها ستحاول أن تحوز لها حب هيبوليتوس.

وبعد أغنية الجوقة الأولى (ستاسيمون ٥٢٥-٥٦٤) تقف فايدرا يوريبيديس (٥٦٥ ومايليه) بالقرب من أبواب القصر وينتابها شعور بالتوتر المفاجئ، إذ تصل إلى أسماعها صرخات مدوية يطلقها هيبوليتوس الغاضب فى وجه المربية التى تدافع عن نفسها أمامه فى ضعف وهوان. وهكذا تعرف فايدرا ومعها الجوقة والمشاهدون أن المربية قد صارحت هيبوليتوس بالأمر فعلا، وأنها استحلفته ألا يبوح بالسر لأى مخلوق كائنا من كان، وأن الشاب الرزين قد استقبل التصريح الرهيب بشئ من الرعب والفزع تحولا تدريجيا إلى إحتقار وإزدراء دفعاه لهجوم مرير على جنس النساء برمته. وبعد قليل يندم هيبوليتوس على أنه التزم بقسم، وإلا فما كان ليتردد فى الإفصاح عن خيانة فايدرا لأبيه أى زوجها. وتعود فايدرا إلى التعبير عن رغبتها فى الإنتحار كوسيلة لحفظ شرفها وشرف أبنائها.

وفى مسرحية سينيكا تشرع المربية فى الفصل الثانى، وبناء على سؤال من الجوقة (٣٥٨ ومايليه) فى شرح حالة الملكة المتردية بفعل مرض الحب، ثم تفتح أبواب القصر على مصراعيها لتظهر فايدرا متكئة على إحدى الآرائك ومن حولها الخادمات، تنزع عن جسدها كل الثياب الفاخرة والجواهر الثمينة، وتعلن عن

رغبتها فى أن ترتدى ثياب الصيادين، بل وتتضرع إلى ديانا مستعينة بها على قهر روح هيبوليتوس العنود, وعندئذ يظهر هيبوليتوس فتحاول المربية أن تلفت أنظاره إلى ملذات الدنيا ومتعها التى خلقت لينعم بها الشباب. فيجيبها هيبوليتوس بما يشبه نشيدا فى مدح حياة الصيد والغابات بعيدا عن الناس والمتاعب، حياة تشبه "العهد الذهبى" الذى وجد فى الأزمان السحيقة، ثم تدهور إلى العصور الآثمة التى يحياها الناس الآن. وهو يعزو كل تلك الشرور إلى وجود الجنس النسائى. وهنا تخرج فايدرا من القصر وما أن تقع عيناها على هيبوليتوس حتى تصاب بالدوران وتخر مغشيا عليها، ليلتقطها هيبوليتوس الذى عندما يسألها عن سر آلامها تفصح له بعد طول تردد عن حبها له وتتضرع إليه أن يشفق عليها. ولكنه يصدها محتقرا نواياها الخبيثة ويشرع فى قتلها بسيفه، إلا أنه يرى ألا يلطخ السيف بدمها فيلقيه على الأرض هاربا إلى معبده أى إلى الغابات والصيد. وتقرر المربية إنقاذا لسيدتها من الهوان أن تسبق هيبوليتوس باتهامه أمام الناس. وتصرخ بالفعل مستنفرة ومستنجدة، فيتدافع الناس إلى القصر وتخبرهم بأن هيبوليتوس قد حاول إغتصاب الملكة وتريهم سيفه كدليل على ثبوت التهمة.

أما مايقابل الفصل الثالث عند يوريبيديس فيبدأ بدخول إحدى الخادمات (٧٧٦ ومايليه)، لتعلن أن الملكة قد انتحرت شنقا. ورغم حزن الجوقة البليغ إلا أن هذا النبأ لم يكن مفاجأة لها، إذ مهد له تمهيدا كافيا. ويدخل ثيسيوس ليسأل عن سبب العويل الذى يصدر عن الخدم من داخل القصر، ويعلم من الجوقة حقيقة وكيفية - لا سبب - موت فايدرا. وتفتح أبواب القصر ويظهر جثمان فايدرا ويحاول ثيسيوس معرفة سبب إنتحارها، وفى النهاية يكتشف رسالة فى يدها، فحواها أن فايدرا إنتحرت لتنقذ شرفها بعد أن حاول هيبوليتوس إغتصابها. عندئذ يصب ثيسيوس لعنته على هيبوليتوس ويدعو ضارعاً إلى بوسيدون أن يدمره تنفيذا لواحدة من رغبات ثلاث كان الإله قد وعد بتنفيذها لثيسيوس فى مقابل أعماله البطولية الخارقة. وعلى أثر سماع صوت والده يدخل هيبوليتوس وينظر فى دهشة

إلى حثمان فايدرا، ويطلب من أبيه إيضاحا، ولا يجيبه الأخير ظنا منه أن إبنه يعلم الحقيقة جيدا ويتخابث عليه. فيهاجم ثيسيوس الخبث والدهاء في الإنسان، فهى الرذائل التى تدفعه إلى الإثم والعدوان. وهنا فقط يحس هيبوليتوس بأن أباه يربط بين موت فايدرا وشخصه فيسأله عمن وشى به لديه. وعندئذ ينفجر ثيسيوس غاضبا غضبة شرسة لا تعرف حدودا، فيتهم ابنه فلذة كبده بالخيانة والتسبب في موت زوجته ويسخر بمرارة من تظاهره المفضوح بالطهر والعفاف. ويدافع هيبوليتوس عن براءته دفاعا مستميتا، إلا أن ثيسيوس لا يزال جامدا كالصخرة لا تحركه حجج ابنه ولا توسلاته، ويقدم الرسالة التى تركتها فايدرا دليلاً لا يقبل الشك على ثبوت التهمة. فلا شهادة تعلو شهادة الموتى الذين لا يعرف عالمهم الكذب والافتئات. ويظل هيبوليتوس محافظا على عهده بارا بقسمه الذى قطعه على نفسه، فلا يبوح بالسر الذى كان كفيلا يدفع كل التهم الموجهة إليه، ويحكم عليه ثيسيوس بالنفى.

ويبدأ الفصل الثالث فى مسرحية سينيكا (٨٣٥ ومايليه) وقد عاد ثيسيوس توا من عالم الموتى، تبدو على وجهه ومظهره آثار تلك الرحلة الرهيبة الى هاديس. فيتحدث البطل عن تجاربه المخيفة وهربه من العالم السفلى بمساعدة هيراكليس (هرقل). وعندما تصل أسماعه صرخات آتية من داخل القصر يستفسر عن مصدرها فتخبره الجوقة أن فايدرا قد قررت الإنتحار لسبب غير معروف. وعندما يندفع ثيسيوس إلى داخل القصر يتقابل مع فايدرا التى - تحت ضغط منه - تعلن أنها قررت الإنتحار لكى تزيل ما علق بشرفها من عار. وتظهر له سيف ابنه - دون أن تذكر اسمه - كدليل دامغ على صدق إتهامها له. فينفجر الأب فى غضب عارم على ابنه، ويتضرع إلى نيبتونوس (= بوسيدون) أن يحطمه.

ويقطع قدوم الرسول أغنية الجوقة الثالثة فى مسرحية يوريبيديس (١١٥٣ ومايليه)، إذ جاء مهرولا يسأل عن الملك. وما أن يخرج الأخير من القصر حتى يعلن الرسول ما حل بهيبوليتوس. وبناء على أمر الملك يشرع فى وصف الكارثة

بكل تفاصيلها ودقائقها. كيف كان هيبوليتوس يقود خيوله النارية عندما أرسل بوسيدون ثورا وحشيا من أعماق البحر ففزعت الخيول وركضت فى جنون، بل كادت تطير من فوق الأرض فتحطمت العربة بمن فيها على ظهر صخرة. وبلغ خوف الخيول الجنونى مداه عندما سحبت سائسها هيبوليتوس نفسه وسحقته سحقا. نعم إنه لم يزل على قيد الحياة، إلا أنها لحظات يسيرة حتى تنقض قبضة الموت المؤكد على البقية الباقية من روحه. ويسر ثيسيوس لهذه الأنباء المؤسفة، ويأمر بإحضار إبنه لكى يتشفى فيه برؤية آثار العقاب الالهى الذى نزل به تلبية لدعواته المستجابة. وهنا تتغنى الجوقة بأن أفروديتى هى ملكة السماء والأرض بلا منازع. وتظهر أرتميس لتعلن الحقائق كاملة لثيسيوس ولتكشف النقاب عن دسائس أفروديتى المدمرة. فيتملك الندم روح الملك، إلا أن أرتميس تنعش فيه الأمل فى الغفران حيث أن أفروديتى هى صاحبة التدبير. ويحضر هيبوليتوس وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة. يحمله أصدقاؤه وهو بين الحياة والموت ويتمنى هو نفسه أن يأتيه الموت سريعا ، ولكن صوت أرتميس إلهته الحبيبة والحارسة تهدئ من روعه وتخفف عليه آلامه، وتعقد صلحا بينه وبين أبيه النادم والحزين.

ويتم إعلان موت هيبوليتوس أيضاً فى الفصل الرابع من مسرحية سينيكا، (٩٩١ ومايليه)، يعلنه الرسول لثيسيوس الذى يستقبل النبأ بهدوء ويسأل عن مزيد من التفاصيل. فيسرد الرسول كيف أن هيبوليتوس كان يسوق خيوله بسرعة جنونية قرب الشاطئ عندما ألقت الأمواج بمخلوق خرافى له شكل ثور وحشى، هاجم هيبوليتوس الذى قاومه ببسالة نادرة، ولكن الخيول التى لم يعد بالإمكان كبح جماحها بسبب الخوف والهلع من رؤية هذا المخلوق الوحشى قادت صاحبها إلى الهلاك فوق الصخور، فتمزقت وتبعثرت أشلاؤه فى الحقول (١٢٤٥-١٢٤٦)، وهاهم الخدم يجمعونها لكى تحرق فوق محرقة. ويندب ثيسيوس هذا المصير الذى أصاب ابنه وكان هو نفسه سببا فيه. وتتغنى الجوقة بأن الكوارث لا تحيق إلا بمن يحيون حياة مترفة، ولكنها لا تصيب حياة البسطاء. وهاهو ثيسيوس

مثل صارخ على ذلك، كان ملكا يحسده الجميع فسقط من عليائه إلى هاوية الشقاء. بعد أن كان قد هرب من العالم المظلم. وهنا تخرج فايدرا من القصر وتهاجم ثيسيوس هجوما مريرا، إذ أنه تسبب فى تدمير الأسرة الملكية وتبكى على رفات هيبوليتوس وتعترف بجرمها وتنتحر. ويصعق ثيسيوس لهذه الكارثة ويتمنى أن يعود إلى العالم السفلي الذى عاد منه لتوه. وتنصحه الجوقة بأن يترك النحيب فسيكون لديه متسع لذلك فيما بعد، وتطلب منه الإسراع بتكريم مثوى إبنه. فيبدأ بالفعل فى "تجميع" أشلاء الجثمان بالتعرف عليها ووضع كل منها فى المكان الصحيح (١٢٤٧ ومايليه)، ويأمر كذلك بدفن فايدرا.

هذا هو خط سير الأحداث عند الشاعرين القديمين، فإذا إنتقلنا إلى دور الجوقة الدرامى فى مسرحية كل منهما نجد أن يوريبيديس قد استخدم جوقتين لا جوقة واحدة، إحداهما مكونة من مرافقى هيبوليتوس الشبان المحبين للصيد ولصديقهم هيبوليتوس، والأخرى من نساء ترويزين صديقات فايدرا المخلصات. ولعل وجود هاتين الجوقتين على المسرح يثير التساؤل الذى يدور بخلد بعض النقاد حول من هو البطل التراجيدى فى هذه المسرحية أهو هيبوليتوس أم فايدرا؟ فأتباع هيبوليتوس يؤيدونه فى مواقفه ويدعمون مركزه دراميا كبطل مأساوى، فى حين أن نساء ترويزين بحبهن وإخلاصهن للملكة وبدفاعهن عنها يزيدون من إهتمام المشاهدين بها مما يؤيد مركزها كبطلة تراجيدية. ولعل يوريبيديس نفسه قد عمد إلى إثارة هذا التساؤل المطروح، لأنه بالفعل يعمق الصراع بين الشخصيتين الرئيسيتين بصراع آخر بين الإلهتين أفروديتى ربة الجمال والحب الحسى وأرتميس إلهة الصيد والطهر والعفة. كل واحدة منهما تلعب دورا مهماً فى الأحداث متجسداً فى الوجود الشخصى النشط. فأفروديتى هى التى تفتتح المسرحية وتتحدث عن نفسها فتقول إنها "قوية بين البشر مجيدة بين الآلهة" (١-٢). وهى تعتبر رفض هيبوليتوس – عبد أرتميس المخلص – أن يقدم لها فرائض العبادة والطاعة وعزوفه عن الحب والنساء إهانة متعمدة من جانبه، وتتوعد بأنه سيدفع

الثمـن إن آجـلا أو عـاجلا، بـل وتعلـن أنهـا بـدأت خططهـا الإنتقاميـة بـالفعل موحيـة بحـب آثـم فـى قلـب فـايدرا نحـو هيبوليتـوس (٢٠ ومايليـه) . ويتلـو برولـوج أفروديتـى حـوار غنـائى بين هيبوليتـوس والجوقـة المكونـة مـن أتباعـه الصيـادين؛ وهـو حـوار بمثابـة نشـيد تمجيـد للربـة أرتميس إلهـة الصيـد (٥٨ ومايليـه). ثـم يقـدم يوريبيديـس الجوقـة المكونـة مـن نسـاء ترويزيـن فـى أغنيـة الدخـول (البـارودوس ١٢١-١٧٥) فيتـألم أفرادهـا لآلام مليكتهـن فـايدرا، التـى أصابهـا مـرض غريـب أقلـق نومهـا وأقـض مضجعهـا. وفـى نهايـة الأغنيـة تظهـر فـايدرا نفسـها وبصحبتهـا مربيتهـا العجـوز فتؤكـدان هـذا المعنـى.

أما عند سينيكا فيكاد ينعدم وجود بارودوس بالمعنى التقليدى المعروف. ففى حين أنه من المفترض أن تكون الجوقة قد دخلت وحضرت اللقاء الطويل بين فايدرا ومربيتها، أى حوار الفصل الأول، إلا أننا لا نحس بوجودها طوال هذا الحوار.

وفـى أول أغنيـة للجوقـة (ستاسـيمون) فـى مسـرحية يوريبيديـس (٥٢٥-٥٦٤) يتضرع أفرادهـا مـن نسـاء ترويزيـن إلى إلـه الحـب إيـروس بـألا يصـوب إلى قلوبهـن سـهام حـب غير معتـدل، ويروين قصصـا عـن طغيـان أفروديتـى وابنهـا الـذى لا يقـاوم. ومـن الملاحـظ أن أغنيـة الجوقـة الأولى عنـد سـينيكا (٢٧٤-٣٥٩) تـدور حـول نفـس الموضـوع، أى قـوة الحـب الطاغيـة.

وتتضرع الجوقة فى أغنيتها الثانية عند يوريبيديـس (٧٣٢-٧٧٥) أن تذهب بعيدا عن مناظر الرعب هذه التى تجرى أمام ناظريها، وتندب الحظ العاثر الذى جاء أصلا بالملكـة فايدرا من جزيرة كريت، وإلا لما كان مصيرها أن تلجأ للإنتحـار بسـبب حـب آثـم مينـوس منه. أما جوقة سينيكا فتتغنى فى أغنيتها الثانية (٧٣٦-٨٣٤) بجمال هيبوليتـوس وتتنـاقش حول موضوع أن الجمال شئ محبـوب ومرغـوب فيـه، إلا أنـه يعـد ميـزة خطـرة. وتضـرب الأمثال على ذلك من التراث الأسطورى الحافل بما يؤيد هذه الأفكار. تقـول الجوقـة: "أيها الجمال ياهدية الآلهة للبشرية، ياهدية مشكوك فى أمرها، قصـيرة العمـر تفلـت مـن الأيـدى

بسرعة فائقة" (٧٦١-٧٦٣). وتقول كذلك: "الجمال شئ زائل، وعلى الحكيم أن يعتبره هشا ويستمتع به مادام بين يديه" (٧٧٣-٧٧٤). ثم تقول مخاطبة هيبوليتوس: "ليس الجمال أكثر أمنا فى الأماكن المهجورة فلم الهرب إليها" (٧٧٧-٧٨٧). وتصف هيبوليتوس قائلة: "بأن عضلاته تضارع عضلات هرقل، وصدره أعرض من صدر مارس إله الحرب" (٨٠٧-٨٠٨). وتضيف الجوقة كذلك أنه فى جمال البدر. والجدير بالذكر أن موضوع الجمال الذى قد يجلب على صاحبه الدمار موضوع كلاسيكى قديم تحدث عنه سوفوكليس ويوريبيديس فى تراجيدياتهما، إذ لم يجلب الدمار على ديانيرا زوجة هرقل سوى جمالها (راجع مسرحية بنات تراخيس)، وكان جمال هيلينا دمارا عليها وعلى أسرتها وعلى بلاد الإغريق وطرواده جميعا[١١٥].

وتعالج أغنية الجوقة الثالثة عند يوريبيديس (١١٠٢-١١٥٢) بعض الأفكار حول الحياة، فتتغنى بالوسط الذهبى وتتمنى نعيم الحياة البسيطة بعيدا عن الشهرة. فلا أمل فى حياة آمنة مستقرة أبدا، هاهو هيبوليتوس يطرد من البلاد على يد أبيه الملك. وتأخذ الجوقة على الآلهة أنها لا ترعى المخلصين من عبادها. أما عند سينيكا فتشكو الجوقة فى الأغنية الثالثة (٩٥٩-٩٩٠) من أنه بينما تحتفظ الطبيعة بنظام كونى ثابت للأجرام السماوية والظواهر الجوية والفصول السنوية، فإنها لا تهتم بنفس الدرجة بمصائر البشر وأقدارهم، فكل شئ يسير إعتباطا أو فى الطريق المعوج، الرذيلة تزدهر والفضيلة تذبل وتخبو وتحتضر، لا نفع فى حياة مستقيمة حيث تذهب كل الخيرات إلى الأشرار، وبينما لا يذكر مصير هيبوليتوس إلا أنه من الواضح أن الجوقة كانت تفكر فيه أثناء أغنيتها.

وحان الآن وقت الحديث عن مسرحية "فيدر" راسين وبنائها الدرامى[١١٦]. ولنسمع رأى لويس دى مارينياك إذ يقول (فى معرض تقديمه لترجمة "الملك

---

(١١٥) عن موضوع (أو تيمة) الجمال ألم Kallos algos راجع:

Ahmed Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis, pp. 90, 135n3, 285, 353, 355.

(١١٦) Georges Le Bidois, De l'action dans la tragédie de Racine. Paris Poussielgue 1900.

أوديب" لتوفيق الحكيم إلى الفرنسية) إن فيدر راسين تعد أجمل من بعض النواحى وأصدق فى التحليل النفسى وأوثق فى البناء من مأساة "هيبوليتوس" ليوريبيديس وهى مع ذلك دون مراء تقليد أمين لها إلى حد بعيد"(١١٧). ويقول عنها فولتير إنها "رائعة العقل البشرى"، ولم يعترض على هذا الحكم سوى نفر قليل من النقاد. فالأحداث فيها تتطور بمجموعات من الإعترافات والإكتشافات المصحوبة بكثير من التعقيدات. ثم هناك تحولات وإنقلابات فى مجرى الأحداث ومواقف الشخصيات، إذ يحاول بعضهم نفى ماسبق أن صرح به أو التنصل من سابق أفعاله. ويستغل الشاعر مهارته فى تقنية التشويق أروع إستغلال وتتداخل تفاصيل الأحداث بدقة متناهية.

لقد غاب ثيسيوس فى إحدى حملاته الحربية لمدة ستة أشهر خاضت زوجته فايدرا أثناءها حربا ضروسا مع الخبل الذى أصاب قلبها بسهم الحب، جاهدت ونجحت فى أن تحبس إلى أمد طويل هذا السر الخطير فى صدرها، ولكنها الآن على وشك الموت من شدة الألم ومرارة الكتمان. وما أن سمحت للسر بأن يخرج من فمها حتى تواردت الأنباء عن موت ثيسيوس. وعندما يقف هيبوليتوس أمام فايدرا تعترف له بحبها فى جدل يشبه الجنزل، ثم تحاول أن تسحب كلماتها الفاضحة لمكنون قلبها. ويفزع الأمير من هول ما قد سمع، ولكن فايدرا التى غامرت بكشف الحقيقة تعيد الكرة فترسل أوينونى مربيتها لكى تعرض على هيبوليتوس التاج الملكى إغراء. وتعود المربية "بخفى حنين"، ومعها تأتى أخبار مزعجة عن عودة ثيسيوس سالما موفور الصحة والعافية. وتجبر هذه العودة المفاجئة كلا من فايدرا وهيبوليتوس على إخفاء مشاعرهما الحقيقية مؤقتا. وفى مستهل الفصل الرابع تملأ أوينونى أذنى ثيسيوس المفتوحتين على مصراعيهما بأقوال مريبة وهمسات سامة حول محاولة هيبوليتوس أن يغتصب فايدرا فى غياب الملك. ولكى

---

(١١٧) راجع أحمد عتمان، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، ص ٣٦.

يبرئ هيبوليتوس نفسه يكشف لأبيه حقيقة حبه لأريسيا وهو حب ظل يكتمه، طويلا لأن الملك كان قد حرم زواجها بتاتا. وتفشل مغامرة الإعتراف هذه فى إقناع الملك الذى يضرع للإله نيبتونوس بأن ينتقم له ولعرضه من ابنه الشاب. وعندئذ تخشى فايدرا أن تحمل وزر سفك دم رجل برئ فتهرع نحو ثيسيوس مزمعة أن تعترف له بالحقيقة كاملة. ولكنها تفاجأ بأن ثيسيوس يكشف لها عن حب هيبوليتوس لأريسيا، فتستولى عليها الغيرة الطائشة وتمسك عن الإفصاح بما جاءت من أجل الإفصاح عنه وتترك هيبوليتوس يذهب إلى حتفه. وفى الفصل الأخير تأتى بالفعل نهاية هيبوليتوس، ثم تشرب فايدرا السم القاتل وتعترف لزوجها إعترافا كاملا بذنبها وتزحف لكى تموت.

ومن التساؤلات المهمة التى ثارت حول مسرحية يوريبيديس، ذلك التساؤل حول إزدواجية البطولة المأساوية فيها كما سبق أن ألمحنا، بمعنى أن البعض يرى فى هيبوليتوس البطل الرئيسى للمأساة، فى حين يضع آخرون فايدرا فى هذا المكان. ولقد نشأت هذه المشكلة بسبب ضيق حيز المأساة الإغريقية الكلاسيكية، التى تلتزم بأصول ثابتة تحدد حجم الحدث وعدد الشخصيات بل والزمن الذى تجرى فيه الأحداث. فعدد شخصيات أية مسرحية إغريقية محدود جدا، بحيث أن إضافة أية شخصية جديدة أثناء تطور الأحداث لابد وأن تأتى على حساب شخصية أخرى. ويظل هناك تنازع مستمر بين الشخصيات حول أهمية الدور الذى يلعبه كل منهم.

ويقول والدوك Waldock إن هذه الإزدواجية تكسر الوحدة الدرامية، ولكنه مع ذلك يقرر بأن سوفوكليس ويوريبيديس قد نظما عشرين مسرحية مزدوجة البناء الدرامى (diptych)، وهى نسبة تبلغ حوالى عشر مجموع ما نظم هذان الشاعران. وهى نسبة عالية لا يمكن أن تكون وليدة الصدفة أو ناجمة عن

عدم مقدرة فنية، ولكنها تشير إلى إتجاه مدروس تبناه المؤلفان عن عمد مخالفة للأصول التى سبق أن إتبعاها فى تأليف بقية مسرحياتهما[١١٨].

والجدير بالذكر أنه يصعب إسناد البطولة فى مسرحية سينيكا لأحد قطبيها: فايدرا أو هيبوليتوس إلا على حساب الآخر، فبينما تبدو شخصية فايدرا مليئة بالإمكانيات المأساوية إلا أن هيبوليتوس يقف شامخا كبطل رواقى، بل إننا نجد المخطوطات القديمة تعطى عنوانين لهذه المسرحية، ففى بعضها نجد العنوان "فايدرا" وفى بعضها الآخر "هيبوليتوس"، وهو ما قد يعكس حيرة القدماء حول دور البطل فى هذه المسرحية.

أما راسين فقد حسم الموقف وأعطى فايدرا بطولة مطلقة، إذ تكمن فى شخصيتها وحدها مأساة متكاملة، مما يسلب بقية الشخصيات - ولاسيما هيبوليتوس - الكثير من الحياة والدفء. لا يقع الصراع الدرامى فى مسرحية راسين بين مواقف الشخصيات المتناقضة، ولكنه يحدث أولا وأخيرا داخل روح فايدرا نفسها. فإذا كانت الشخصيات الرئيسية فى معظم مسرحيات راسين تنقسم إلى فريقين متصارعين. فإن المؤلف قد ترك هذا النمط الدرامى وضحى بذلك التوازن الدقيق بين الشخصيات وهو يكتب "فيدر". فنجده يجمع كل الأضواء والظلال، المزايا والمساوئ، العواطف والذنوب، وبالجملة كل الإمكانيات التراجيدية والتناقضات الدرامية جمعها كلها فى شخصية فايدرا. ولذلك تنزوى بقية الشخصيات إلى منطقة الظل إذا وقفت إلى جوار فايدرا، التى تسلط عليها كل الأنوار والأنظار، فأريسيا غريمتها فى حب هيبوليتوس شخصية لا تخلو من جاذبية، ولكنها تجمدت فى وقارها الرصين وفقدت حيوية الحركة والتغير.

ويعانى ثيسيوس كشخصية دراميه الكثير من التفاصيل التى يذكرها الشاعر. فهو دائما مايذكرنا بأعمال ثيسيوس البطولية الخارقة، التى هى فى

(١١٨) A.J.A. Waldock, Sophocles, the Dramatist. Cambridge, 1951, p. 50 ff.

الأغلب تقترب من أن تكون مغامرات غرامية، مما يضفي على شخصيته مسحة كوميدية. ففي المنظر الأول من الفصل الأول يدور حوار بين هيبوليتوس وثيرامينيس يقول فيه الأول إنه قد نوى الرحيل عن ترويزين لكي يبحث عن أبيه الذي طال غيابه لأكثر من نصف عام. فيرد عليه ثيرامينيس: "من يعلم ما إذا كانت هذه رغبته في أن يخفي عنا سر غيابه .. وقد نتألم لغيابه بينما يرفل هو في ملذات الحب والغرام" (١٧-٢٠). فيرد عليه هيبوليتوس حانقا بعض الشئ بأن أباه قد تاب عن نزوات الشباب، وأن فايدرا تتربع وحدها على عرش الحب في قلبه منذ زمن طويل (٢٢-٢٦). وكان هيبوليتوس قد أعطى لنا صورة أخرى لشخصية ثيسيوس، بل ولمفهوم البطولة الإغريقية الكلاسيكية كما يراها راسين. فهو بطل قام بأعمال مجيدة وفتوحات عسكرية كبيرة غطت معظم أنحاء العالم الإغريقي بل وامتدت إلى العالم الآخر. وكل ذلك قام به البطل في سبيل خير الإنسانية، إلا أنه قد نجمت عن تلك الأعمال نتائج أخرى جانبية شائنة بالنسبة للبطل وضارة بالمجتمع البشري. خذ على ذلك مثلا مما حدث لأريادني بنت الملك مينوس، التي قادت ثيسيوس عبر قصور التيه في كريت ثم هربت معه مضحية بأهلها ووطنها، فكان نصيبها أن يهجرها هذا البطل في جزيرة ناكسوس. وهاهي فايدرا مأساة جديدة نشأت أيضاً من أعمال ثيسيوس المجيدة. ويختتم هيبوليتوس حديثه عن أبيه قائلا: "ليتني أستطيع أن أخفي هذا الجانب المظلم من أعمال أبي" (٧٦-٩٤). ويقارن هيبوليتوس نفسه بأبيه قائلا: "أما أنا فلم أقم بأعمال خارقة تكون لي وسيلة صفح وعفو، فلم أقتل وحوشا وليس لي الحق في أن أخطئ مثل أبي" (٩٨-١٠٠). ويعني بالخطأ هنا الحب، إذ يرد عليه ثيرامينيس بأنه لا خوف من الحب الفاضل وأن فينوس لم تترك قلبا إلا وقهرته، "فمن تكون أنت يامن تحاربها الآن، فلولا فينوس لما خضعت أمك أنتيوبي (= هيبوليتي) لحب ثيسيوس ولما أنجبتك" (١١٥ وما يليه). وكذلك تتحدث أريسيا عن هيبوليتوس فتقول إنه ورث فضائل أبيه لا نقائصه أي إنغماسه في ملذات الحب (٤٤٢). ويقول

هيبوليتوس مخاطبا أباه: "كم من طاغية وكم من وحش خرافى هزم على يديك، لقد كنت سوطا على الغطرسة والمتغطرسين، لقد طهرت شواطئ البحار وجعلت المسافرين يسافرون فى أمن وسلام على البر، إن هرقل ذائع الشهرة، عظيم الأمجاد يتطلع إليك، خليفة تتم أعماله" (٩٥٨-٩٦٤ وقارن ٤٧٠).

خلاصة القول إن صورة ثيسيوس لدى هيبوليتوس وأريسيا فى مسرحية راسين هى صورة البطل المقدام ذى الفضائل السامية. ويؤكد راسين على لسانيهما أن ثيسيوس لم يذهب فى رحلته إلى العالم الآخر إلا لكى يساعد صديق له فى الحصول على محبوبته، وليس من أجل مغامرة حب جديدة يسعى إليها هو نفسه.

ويقول راسين فى مقدمته لمسرحية "فيدر" إن إشاعة الأنباء عن موت ثيسيوس أو بالأصح عدم رجوعه من العالم السفلى هى التى تؤدى إلى أن تعترف فايدرا بحبها لهيبوليتوس، وهو الإعتراف الذى كان أحد الأسباب الرئيسية لوقوع الكارثة. فما كانت فايدرا لتكشف عن سر حبها لإبن زوجها إن لم تكن الأنباء قد وافتها بموت الأخير، إذ تأتى بانوبى إحدى خادمات فايدرا فى اللحظة المواتية – أى بعد أن كانت فايدرا قد صرحت بحبها إلى أوينونى مربيتها – فتنعى إليهما معا موت ثيسيوس (٣١٧ ومايليه). وبعدها تقول أوينونى لفايدرا "والآن تغير كل شئ وتبسم الحظ لك، لقد مات الملك وينبغى أن تخلى مكانه، ولقد أصبح حبك مثل كل حب فبموت ثيسيوس تحطمت كل القيود التى تجعل من حبك حبا آثما محرما "(٣٣٧ ومايليه). وهى تنصحها كذلك بأن توحد جهودها مع هيبوليتوس ضد أريسيا. وهى بهذا تمهد دراميا لرد الفعل الذى ستحدثه معرفة فايدرا بحب هيبوليتوس لأريسيا، ذلك الحب الذى لم يكشف النقاب عنه بعد. وهناك تمهيد درامى كذلك لإظهار كذب إشاعة موت ثيسيوس فيما بعد، إذ يعلن ثيرامينيس فى نهاية الفصل الثانى إشاعات أخرى سائرة بين الناس فحواها أن ثيسيوس لم يمت وأنه شوهد فى إبيروس بشمالى غرب بلاد الإغريق (٧٢٩-٧٣٠). حقا لقد قلبت أنباء موت ثيسيوس كل الأوضاع رأسا على عقب. هاهى إيسمينى تقول

لأريسيا إنها أصبحت سيدة مصيرها وأن بلاد الإغريق كلها ستركع لها (٣٧٠ ومايليه). وهى تقول كذلك إن الأنباء تتحدث عن موته فى إحدى المغامرات الغرامية (٣٨١) "فالألسنة الألف للإشاعة تؤكد أنه ذهب مع بيريثوس إلى هاديس، وأنه رأى كوكيتوس والشواطئ المظلمة، وأنه أظهر نفسه حيا للأشباح السفلية، وأنه لم يعد من مقر الموتى ولم يستطع أن يعبر مرة ثانية نهر العالم الآخر حيث لا عودة" (٣٨٣-٣٨٨)، وبالفعل يقول هيبوليتوس لأريسيا "إفعلى بنفسك وبقلبك ماتشائين فأنت الآن حرة" (٤٧٦).

أما أخطر إنقلاب وقع نتيجة لإشاعة موت ثيسيوس فهو ذلك الذى حدث فى موقف فايدرا كما سبق القول. إذ بعد أن شجعتها أوينونى على مواجهة هيبوليتوس يدور بينهما الحوار التالى:

"هيبوليتوس : من يدرى فلعل زوجك مازال حيا؟

فايدرا : لا لم يزر إنسان قط عالم الموتى وعاد حيا". ثم تضيف:" لكن لا إنه بالفعل لم يمت فهو يحيا فيك أنت؛ فطالما ظننت أننى أرى وجه زوجى وأنا أتحدث إليك.. فيقفز حبى له رغما عنى .." (١٦٨ وما يليه).

ولكى تبرر سلوكها دراميا تصف ثيسيوس بأنه "إنتهك حرمات الإله هاديس" (٦٣٧). وتقول إن ثيسيوس كانت له نفس عيون هيبوليتوس ومظهره وطريقة كلامه وإن وجهه كان يحمر خجلا وحياء مثله (٦٤٠-٦٤١).

فشخصية ثيسيوس إذن ماثلة أمام أعيننا حتى أثناء غيابه عن خشبة المسرح فى رحلته إلى العالم الآخر، لأنه يؤثر على الأحداث فى غيابه مثلما يؤثر عليها بوجوده. وعندما يدخل ثيسيوس القصر عائدا من هاديس يقول "ها قد توقف القدر أخيرا أن يقطب الجبين لى" (٩١٣). وفى هذه العبارة نلمح مفارقة تراجيدية قوية لأن ثيسيوس على وشك أن يرى ما جرى من أهوال فى قصره. أى أنه سيكتشف – كما يقول هو نفسه فيما بعد –" إنه هكذا يعود فيجد نفسه مصدر

خوف وغير مرغوب فيه" (٩٥٥)، "فكل فرد يهرب منى ويتجنب أحضاني، حتى إننى نفسى إمتلأت رعبا من الرعب الذى أوحى به" (٩٧٦-٩٧٧). فلكم طال شوق ثيسيوس للعودة إلى قصره، فلما عاد خابت آماله ووجد ما وجد من مصائب وآثام.

ويتمتع ثيسيوس باحترام وتقدير كل الشخصيات، وهو كواحد من الأبطال الإغريق يخاف على سمعته ومجده، ويسأل أوينونى التى افترت على هيبوليتوس لديه "وهل عُرف أمر هذا الحب الذى يأكل قلبه فى أثينا" (١٠٢٦-١٠٢٧). فأول ما يشغل باله ألا يعرف الأثينيون بأمر حب إبنه لزوجته فايدرا. وهو مع ذلك يتمتع بالرقة فى معاملة هيبوليتوس حتى بعد أن اتهم لديه الأخير بمحاولة الإعتداء على زوجته. وبعد أن نفاه من البلاد وصب عليه جام غضبه ولعناته القاتلة يقول مخاطبا نفسه: "إنى أحبك يابنى رغم ما اقترفت من ذنب، وقلبى يكاد ينفطر حزنا عليك، ولكنك أجبرتنى على أن أغضب عليك وأن أصب لعنائى فوق رأسك" (١١٦١-١١٦٣). وهى رقة أبوية مهد لها راسين دراميا على لسان أوينونى التى تقول لفايدرا وهى تحثها على توجيه الإتهام لهيبوليتوس "يظل الأب أبا رحيما فى أحكامه حتى وهو يعاقب ابنه الآثم" (٩٠١-٩٠٢).

وثيسيوس هو آخر شخصية تبقى على خشبة المسرح، فهو أصلح من يجمع كل خيوط المأساة فى نهايتها. نعم فهو الذى فقد زوجته وابنه، وهو الذى تسبب فى موت الأخير بلعنته الظالمة، وها هو الآن يترك وحيدا حزينا مختتما المسرحية بقوله "دعونا نحتضن بقايا ابنى، ولأكفر عن رغبتى الوحشية وأقدم له التكريمات التى يستحقها ولأهدئ غضب شبحه، ولتكن محبوبته من اليوم واحدة من بناتى رغم جرم أخيها" (١٦٤٩-١٦٥٤).

وأما عن شخصية هيبوليتوس منافس فايدرا على البطولة عند يوربيديس وسينيكا فهو ينتمى إلى عالم جد مختلف عن فايدرا فى مسرحية راسين، وذلك رغم

أنه يعتبر نسخة مضادة وباهتة الألوان منها دراميا، لأنه بمفهومه وشعوره بالذنب تجاه فكرة الحب يقترب من شخصيتها إقترابا شديدا. وحين تنفجر شاعريته وتنتعش قواه يبدو وكأنه يستمد من فايدرا هذه القوة النارية التي تحكمت فيها، إلا أن نهايته لا تؤثر على المشاهدين تأثير نهاية فايدرا، ذلك أن الأخيرة هي بطلة المأساة بلا منازع.

ويقول راسين في مقدمته للمسرحية إنه بينما يتهم هيبوليتوس عند يوريبيديس وسينيكا باغتصاب زوجة أبيه – التي تقول عند الأخير مخاطبة ثيسيوس "وجسدى يحمل دليل إعتدائه على" (٨٩٢)- أما عندى فهو يتهم فقط بمراودة الملكة عن نفسها، وذلك لكى أوفر على ثيسيوس قدرا من التهيج الذى قد يكون على حساب التعاطف الذى يثيره فى نفوس المتفرجين". ويتعلق هيبوليتوس بأبيه تعلقا كبيرا، فهو يستعطفه قائلا: "إن تركتنى أنت فمن سيشفق على" (١١٤٤). ويبلغ به الأمر إلى حد أنه يكاد يتهم فايدرا، إذ يقول: "إن فايدرا كما تعرف ياسيدى من أم ومن نسل أكثر ثراء منى فى كل هذه الأهوال" (١١٥٠- ١١٥٢)، ويعنى أهوال الشبق والزنا. وبعد أن يعرف ثيسيوس بموت إبنه يقول إن الشك يفتك بقلبه ويتخذ موقف الدفاع عن براءة هيبوليتوس (١٣٩٥-١٣٩٦). ويقول لفايدرا" لقد اتهمته وأدانته زورا وبهتانا دون تريث وتثبت" (١٦٠٠). وهنا تعلن فايدرا أنه كان بالفعل بريئا (١٦١٩ وما يليه) وتفصح عن حقيقة أنها قد شربت سما كانت ميديا قد أحضرته معها إلى بلاد اليونان (١٦٣٧ وما يليها). والسؤال المطروح الآن يدور حول شخصية هيبوليتوس عند راسين وهل هو "عبد صالح" ترعاه العناية الإلهية أم هو أيضاً مثل فايدرا جانبته هذه العناية ؟ وما علاقة هيبوليتوس راسين بشخصيته كبطل رواقى عند سينيكا ؟ هذا ما سنتناوله بالتفصيل بعد قليل.

نعود الآن إلى قضية بطولة فايدرا المطلقة عند راسين، الذى جعل منها كوكبا كبيرا تتحرك فى فلكه بقية الشخصيات. فمثلا إهتم راسين إهتماما كبيرا بشخصية أوينونى

المربية. حقا إنه ورث عن سينيكا هذا الإهتمام بهـا كشخصية درامية، وهى بالفعل تقوم بدور رئيسى فى الأحداث بحيث أمكن الإستغناء عن الجوقة، التى إحتفظ بها سينيكا. ولكن أهمية شخصية أوينونى لا تنقص من شخصية فايدرا وأهميتها كبطلـة مأساوية بلا منازع. فهى تعمق خطوط شخصيتها بالمقابلة والمقارنة حين تبدو طيبة قلب فايدرا واضحة أمام خبث أوينونى، أو عندما تعشق فايدرا هيبوليتوس. أما المربية فتقول: "كم هى كريهة كبرياؤه التى لا تعرف التنازل: لم لا تـراه فايدرا بعينى؟ "(٧٧٩-٧٨٠). ثم إن أوينونى مخلصة لفايدرا إخلاصا أعمى، تقول لها: "سأذهب قبلك إلى عالم الموتى .. فمن أجلك فقدت وطنى وأبنائى وكل شئ لى" (٢٣٠ ومايليه). فهى قد هربت معها من جزيرة كريت إلى أثينا، وهى تقول لها أيضا "إن حياتك بالنسبة لى تأتى قبل كل شئ" (٨٩٨)، "ولكى أنقذ شرفك ينبغى التضحية بكل شئ حتى الفضيلة" (٩٠٦-٩٠٧). خلاصة القول إن راسين لم يأت بشخصية أوينونى إلا لتعميق وتأكيد الخطوط الدرامية فى شخصية فايدرا. التى يضفى وجودها على خشبة المسرح معنى لوجود بقية الشخصيات وللآلهة نفسها، إذ بفضل شعورها بالألم والذنب تتعاطف معها فينوس وتخاف عليها من أشعة أبوللو (الشمس) الفاضحة لكل الذنوب.

تجرى صراعات درامية عدة بالمسرحية، ولكنها جميعا تدخل فى إطار الصراع الكبير بين فايدرا وهيبوليتوس، الذى يرجع بجذوره إلى الماضى السحيق. فهى من نسل سلالة آثمة ملعونة، أما هو فمن نسل الأمازونية هيبوليتى (١١٠١ ومايليه)، وهى سلالة الجد والصرامة والإستقامة. هى غارقة فى عشقه، وهو عزوف عن الحب وعنها؛ ولم تفلح سوى أريسيا مؤخرا فى أن تقهر قلبه العنيد. وهناك صراع دائم ومستمر فى ثنايا المسرحية بين المنطق والعاطفة. فعندما يستسلم هيبوليتوس – على سبيل المثال – لآسرته أريسيا يقول إن عقله قد استسلم لعاطفته (٥٢٥). أما فايدرا فتعلن أنه لم يعد بوسع أى منطق أن يهيمن عليها (٧٦٠). ومن الجدير بالذكر أن الصراع بين المنطق والعاطفة هو النمط الدرامى الذى بنى عليه سينيكا تراجيدياته العشر، حيث تنجم المأساة فيها من سيطرة

العاطفة على المنطق وإنتصارها عليه إنتصارا ساحقا داخل النفس الإنسانية. لأن هذه العاطفة بعد إنتصارها تنطلق بلا قيود تحطم صاحبها وتدمر من هم حوله. وناهيك عما يحدث إذا خسر المنطق المعركة أمام العاطفة فى نفس حاكم أو ملك؛ فالويل والثبور وعظائم الأمور لدولته ورعيته التى سيصيبها الأذى ويحل الفساد لا محالة، بل قد يمتد الخلل إلى النظام الكونى ذاته. وهذا ما سبق أن ألمحنا إليه فى الفصل السابق.

وهكذا نلاحظ فى شخصيات سينيكا ظاهرة تردد الأبطال وتذبذب آرائهم وسلوكهم الناجمة عن الصراع الداخلى والعراك المستمر داخل النفس. ويؤكد هذا العنصر المسئولية الشخصية للبطل عن الأحداث التراجيدية، وينفى ما يزعمه بعض النقاد من أن شخصيات سينيكا ما هى إلا دمى تعصف بها قوى أخرى غير إرادتها الذاتية الحرة. وعلى أية حال فما أن يتغلب البطل على هذا التردد حتى يندفع بلا هوادة فى طريق تحقيق ذاته الشريرة وميوله المرذولة.

يقول العلامة باراتورى **Paratore** إن عظمة شخصيات سينيكا تقع فى عنف عواطفها الجامح[١١٩]. ويقع فى مسرحيات سينيكا دائما صراع بين شخصية صريعة طغيان العاطفة وأخرى منطقية عقلانية تحاول أن تكبح جماح عاطفة الشخصية الأولى. إلا أنه من الطبيعى فى عالم سينيكا التراجيدى أن تدحر العاطفة كل منطق؛ إذ من هذه الهزيمة تنبثق الكارثة المأساوية. ويرمز هذا الصدام الخارجى بين الشخصيات إلى الصراع الداخلى، الذى تدور رحاه فى نفوس الشخصيات بين جيش العاطفة المهاجم وقوات المنطق الدفاعية[١٢٠].

هكذا يضع سينيكا شخصياته فى خطين متضاربين، أحدهما خط المنطق والآخر خط العاطفة. وإنتصار الخط الأخير هو مولد الحدث التراجيدى. أما عند

---

(١١٩) **E. Paratore, "Originalità del teatro di Seneca", Dioniso XX (1957), pp. 53-74.**

(١٢٠) **Ahmed Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis, pp. 289-302.**

راسين فلا يمكن تطبيق هذا النمط بحذافيره على بنية مسرحياته. فإذا كانت فايدرا مثلا هى صورة مجسدة للعاطفة الوحشية وأوينونى هى صوت المنطق الذى يحاول تهدئتها، فإن المأساة فى الواقع لا تولد إلا بمساعدة خطط أوينونى الخبيثة وتدخلها الفعال للتأثير على فايدرا. أضف إلى ذلك أن هيبوليتوس الذى يمثل عند سينيكا الإتزان والمنطق فى مواجهة عاطفة فايدرا الجنونية فإنه لم يخل عند راسين من العاطفة، فلقد وقع ضحية حب طاغ تجاه أريسيا، التى حرم أبوه زواجها بقرار ملكى. خلاصة القول إن راسين قد أفاد كثيرا من النمط الذى رسمه سينيكا للصراع التراجيدى، ولكنه أدخل من التعديلات على هذا النمط ما ينفق مع أهدافه بحيث صار نمطا جديدا وأصيلا.

من آلهة الأوليمبوس إلى الرواقية فالجنسنية

بعد أغنية البارودوس تدخل فايدرا يوريبيديس مستندة إلى أذرع وصيفاتها ومربيتها، التى تتحدث عن متاعب وآلام سيدتها، وتقول من بين أشياء كثيرة "تعب كلها الحياة من المهد إلى اللحد؛ فلا راحة فيها. وعندما نموت هل سنجد راحة هناك ؟ فهذا أمر يخفى علينا علمه. إذ تلفه غياهب الظلمات، فلم يعرف أحد حياة أخرى غير التى نحيا؛ وما عالم الآخرة إلا لغز من الألغاز" (١٨٩ ومايليه). وهكذا يثير يوريبيديس على لسان شخصياته تساؤلات جريئة حول الديانة الإغريقية التقليدية التى يؤمن المعتقدون فيها بالعالم الآخر وبالثواب والعقاب فيما بعد الموت[١٢١]. وفى حوار آخر بين الخادم وهيبوليتوس يقول الأول: "إجتنب الكبرياء ومعاداة الناس"، فيرد هيبوليتوس بأن "التكبر أمر مقيت على أية حال"، فيبادره الخادم سائلا" لماذا إذن لا تتعبد لأفروديتى ؟" ليجيبه هيبوليتوس "لا وقت لدى للحب .. وكما أن الآلهة يختارون العباد الذين يخصونهم بنعمهم فمن حق البشر أن يختاروا الآلهة التى يتعبدون إليها" (٩٣ ومايليه). وهى عبارة تتضمن معانى جريئة وتكتسب أبعادا

---

(١٢١) أحمد عتمان، "طبيعة الروح وحياة القبور فى الفكر الإغريقى" مجلة إبداع" القاهرة: (مايو ١٩٩٤)، ص١٣-٢٢.

جديدة بوضعها إلى جانب مثيلاتها من العبارات هنا وهناك فى مسرحيات يوريبيديس الأخرى. وكلها تمثل إنتقادات صارخة من جانب الشاعر للآلهة والديانة الإغريقية. ولنسمع لفايدرا وهى تقول فى نفس المسرحية "لا تنبع آلام الأفراد من غباء غريزى فيهم، لأن أكثر الناس معاناة هم أطيبهم وأكثرهم ذكاء" (٣٧٧-٣٧٩). ولاشك أنه قول فيه إعتراض صريح على الظلم الإلهى الذى ينزل ببنى الإنسان. ولا يقتصر الأمر على شخصيات المسرحية، إذ نجد الجوقة أيضاً تشارك فى تعميق هذا المعنى، فهى التى تتغنى قائلة: "عندما أتذكر أن الآلهة هى التى ترعى حياة البشر حتى فى الضراء يرتاح فؤادى لهذا الإعتقاد؛ ولكن ما أن يقع بصرى على مصائر الناس وهى تتقلب صعودا وهبوطا فى منأى عن قيمة ومضمون أعمالهم حتى تذهب راحتى. فالحياة الطويلة لا سكينة فيها ولا تنتهى آلامها. لقد رأيت اليوم شيئا ما ظننت أنى سأراه أبداً ذات يوم، رأيت المع نجوم أثينا (أى هيبوليتوس) ينفى إلى بلاد أجنبية وعلى أيدى أبيه الغاضب، ولن نراه بعد اليوم. إن مصيرك ياهيبوليتوس قد أفزع سكينتى وأفرغ حياتى من كل شئ إلا الدموع. إنك تطرد من بيت أبيك منبوذا وأنت الطاهر البرئ" (١١٠٢ ومايليه). وقرب نهاية المسرحية يصرخ هيبوليتوس النقى الطاهر من أعماق قلبه" آه لو تستطيع لعنة بشرى أن تلمس الإله !" (١٤١٥).

ويصور يوريبيديس دور أفروديتى فى صراع المسرحية الدرامى على أنه تدميرى. تقول المربية: "لا .. دعونى وحدى .. أريد أن أموت لكى أستريح، إنى فعلا فى حكم الموتى، فحياتى قد إنتهت بالفعل؛ وإلا فما معنى هذا؟ هاهى امرأة طاهرة القلب (أى فايدرا) لا تبيت شرا لأحد، ولكنها تنال أسوأ مما لو كانت قد دبرت شرا. ليست أفروديتى إذن بإلهة ! فهى التى جلبت الكارثة على فايدرا وعلى وعلى البيت الملكى كله، إنها شئ أكثر من مجرد إلهة. شئ أعظم بكثير" (٣٥٣-٣٦١). ويرى بعض النقاد أن الهجوم على أفروديتى إلهة الحب كقوة كونية تدميرية قد يكون من بين الأهداف التى وضعها يوريبيديس نصب عينيه وهو ينظم أشعار هذه المسرحية.

خلاصة القول إن يوريبيديس الذى تأثر دون شك بالحركة السوفسطائية يشعلها ثورة على الأساطير الإغريقية القديمة التى تدور حول آلهة الأوليمبوس، ويقود تمردا فكريا على تقاليد الإغريق الموروثة، وذلك فى إطار إنتقاداته العنيفة للمجتمع الأثينى وحياته السياسية والإجتماعية والدينية. فمن المعروف أن يوريبيديس قد طرح أفكارا جديدة عن نظام الحكم والديانة والحياة الأسرية والمرأة التى هاجمها هجوما مريرا، حتى إنه لقب بعدو المرأة (وهذا ما سنفصل فيه القول آنفا). وكان على يوريبيديس أن يجدد فى شكل البناء الدرامى الخارجى لمسرحياته حتى يتلاءم هذا "الشكل" مع تلك "المضامين" الجديدة[١٢٢].

وفى المسافة بين يوريبيديس الذى عاش إبان القرن الخامس ق.م فى أثينا وسينيكا الذى عاش إبان القرن الأول الميلادى فى روما طرأت تحولات مادية وفكرية هائلة على العالم الإغريقى الرومانى. وأهم هذه التحولات - فى رأينا - هو أن الفلسفة قد حلت محل الدين. ولعلنا نكون صادقين لو قلنا إن هذا التيار قد بدأ من القرن الخامس نفسه وبالحركة السوفسطائية المتشككة فى كل شئ بما فى ذلك العقيدة الدينية الإغريقية. وبدأ الناس يشكون فى قدرة آلهة الأوليمبوس ونواياهم؛ وبدا لهم أن هؤلاء الآلهة لا يحمونهم من الأخطار التى تحدق بهم وسط عالم يموج بالحروب، لا سيما بعد أن انهار نظام الدولة المدينة (بوليس) وفقد الإنسان كل إحساس بالطمأنينة إبان العصر الهيللنستى. ولقى هذا التيار دفعة قوية بتأسيس المدارس الفلسفية وإنتشار مذاهبها ونظرياتها. ويكفى أن نشير هنا إلى آراءيوهيميروس (القرن الثالث ق.م) بأن آلهة الأوليمبوس لم يكونوا فى الأصل سوى بشر ألههم الناس بسبب أعمالهم البطولية الخارقة، فلما إنتقلت هذه الآراءإلى روما لاقت ذيوعا وقبولا لدى طبقة المثقفين إبتداء من القرن الثالث ق.م حين ترجم الشاعر الرومانى القديم إنيوس كتاب "التاريخ المقدس" ليوهيميروس.

---

(١٢٢) أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٣٠٠-٣٣١.

وعندما نصل إلى القرن الأول الميلادى فلا شك أن هذه الآراءكانت قد رسخت فى العقلية الرومانية، وعلى ذلك فمع أن سينيكا يتبنى موضوعات التراجيديا الإغريقية كما هى بشخوصها وأحداثها الأسطورية وأبطالها وآلهتها. إلا أن "الديانة" فيها لم تعد "عقيدة" وإنما هى موضوع أدبى قديم أو زخرف تقليدى تحلى به الأعمال الأدبية. نعم: لقد حلت الفلسفة الرواقية فى مسرح سينيكا محل الديانة الأوليمبية فى مسرح أبسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس. وهكذا فإن المبادئ والتعاليم الرواقية تمثل جوهر تراجيديات سينيكا ومضمونها الأساسى[١٢٣].

ولنضرب لذلك مثلا بما تقوله المربية لفايدرا "لماذا لا يزحف هذا الوباء الفتاك (أى الحب الآثم) على المنازل المتواضعة إلا نادرا، بل يختار دوما قصور الرفاهية ؟ فالحب الطاهر العفيف لا يسكن إلا تحت أسقف منخفضة، ولا تتملك أوساط الناس إلا أنبل العواطف ! ويهنأ أصحاب الأقدار المتواضعة بفضل فضيلة ضبط النفس! أما الأغنياء الذين يمتلكون الكثير ويتحكمون فى الناس فيطلبون المزيد، بل يطلبون فوق ماتسمح به قوانين السماء، فالقوى يطلب مزيدا من القوة ..." (٢١٠ ومايليه)، فهنا تتحدث المربية عن "الوسط الذهبى" وأن خير الأمور الوسط وشرها الإفراط؛ وهو موضوع تعود الجوقة لتتغنى به بعد أن يصب ثيسيوس اللعنة على ابنه (٩٤٥ ومايليه)، إذ تقول "يقسم الحظ مصائر البشر بلا نظام، فهو ينشر هداياه بيدين لا تبصران، فهو يؤيد الأشرار؛ ويسمح بتفوق الخبيثين على الطيبين؛ ويسكن الجريمة قصوراً عالية، أما الفضيلة الحزينة والإستقامة الرزينة فلا يحصلان إلا على هداياه الضارة، فالفقر يطارد الأطهار، والزانى يزهو بقوته وشروره ويتحكم فى غيره. ياويلتاه للطهارة ! ياويلتاه للشرف! إن هذه إلا كلمات جوفاء" (٩٧٨-٩٨٨). ثم تضيف الجوقة "إن الإبتعاد عن العالم يحفظ للفرد أمنه وسكينته؛ فرب كوخ صغير يمنح حياة مليئة بالسعادة" (١١٢٧-

(١٢٣) عن الرواقية فى مسرح سينيكا راجع:
أحمد عتمان، الأدب اللاتينى، العصر الفضى، ص١١٣-١٣٣.

١١٢٨)، ولا تعانى من الرياح العاتية والعواصف المدمرة والصواعق الحارقة إلا قمم الجبال العالية، أما الوديان المنخفضة فتنام فى أمن وسلام (١١٢٨ ومايليه)

وإذا قمنا بتحليل شخصية هيبوليتوس عند سينيكا فإننا فى الواقع هكذا نعالج مضمون المسرحية الرواقى. فهذا البطل يمثل تجسيدا حيا لكل المبادئ الرواقية التى أراد المؤلف أن يعبر عنها.-بل إنه فى نظر بعض الباحثين أكثر أبطال سينيكا رواقية؛ ومنهم من يعتبره صورة درامية "للحكيم" الرواقى الكامل الذى هو أقرب إلى الآلهة منه إلى البشر. ولو أننا أنفسنا نرى أن هرقل فى مسرحية "هرقل فوق جبل أويتا" هو الذى يحتل هذه المكانة[١٢٤]. على أية حال فإن هيبوليتوس يقف شامخا فى مواجهة إغراءات الهوى التى تقدمها فايدرا بمساعدة المربية، التى تبذل قصارى جهدها لكى تجره إلى حياة الحب واللهو، فيرد عليها قائلا "لا براءة ولا حرية إلا فى حياة تحرص على التقاليد القديمة وتهجر مجتمع المدينة، فمن يحب الغابات لا يحترق قلبه شغفا بأية مكاسب[١٢٥] بعد أن كرس حياته لقمم الجبال ! حيث لا وجود لسوقة دائبة الصياح، وهى التى لا تخلص أبداً للأخيار. لا وجود للحقد المسموم والنفاق المرذول. إنه ليس عبدا للملوك، فهو لا يطمع فى أن يكون له قصر ذو ألف عمود بدافع كبرياء الثراء؛ لا يأكل فى أطباق ذهبية ولكنه ينطلق فى المزارع الخضراء، ويتجول فى العراء وفى طهر تام مبرأ من كل ذنب، لا يدبر مكائد أو مصائد إلا للحيوانات المفترسة. كم هو عذب أن يستلقى على ضفاف النهيرات والغدران لكى يستريح إلى جوار أحد الينابيع الجارية وبراعم الزهور اليانعة التى تهمس فى أذنه أحلى الهمسات، تتساقط الفواكه من أشجار

---

(١٢٤) Ahmed Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis, pp. 237-257.

(١٢٥) قارن ما نقش على شاهد قبر الأديب اليونانى الحديث ذى الشهرة العالمية كازانزاكيس: "لا أخاف شيئا، لا آمل فى شئ؛ إنى حر". وراجع:
أحمد عتمان، كازانزاكيس سارق النار المسافر فى عالم الخلود" محاضرة ألقيت فى مجمع أبو ظبى الثقافى (أكتوبر ١٩٩٤) ونشرت فى مجلة "صوت داهش" (يونيو ١٩٩٨) ص٤٧-٦١.

الغابات لتشبع جوعه. أما المتغطرسون فيشربون فى كئوس مترعة ذهبية وقلقة، فى حين يملأ هو كفيه من ماء الينابيع فيشرب ناعم البال مطمئنا"(١٢٦).

هكذا كان يعيش القدماء فى وئام مع الطبيعة والآلهة، لم يتملكهم حب أعمى للذهب؛ لم توضع أحجار الحدود بين المزارع. لم تك هناك بعد سفائن قد مخرت عباب البحار. لم يعرف الملاحون سوى بحار أوطانهم، ولم تعرف المدن الأسوار العالية المحصنة بالقلاع الحربية الشاهقة، ولم تك هناك ضرورة لإرهاق الثيران فى فلاحة الحقول التى كانت تنتج كفاية الناس تلقائيا؛ وما كان الناس يطلبون أكثر من ذلك، كانت الكهوف هى المأوى الطبيعى لهم. أما اليوم فأصبحت القوة هى الحق، فلا حق بغير قوة تفرضه. كثرت الحروب الدامية؛ بل صار الإنسان يقتل أخاه والأب ابنه، ويسقط الزوج صريعا بسيف تطعنه الزوجة فى صدره؛ وتقتل الأمهات فلذات أكبادهن" (٤٨٢-٥٦٤). وبلغت براءة هيبوليتوس حدا جعله يدين نفسه على أنه المسئول عن وقوع زوجة أبيه فى حبه، فهو بهذا يستحق الموت (٤٨٣-٦٨٤). وهو يعتبر جريمة فايدرا أشد نكرا من جريمة أمها باسيفاى (٦٨٤ ومايليه). وعندما تحاول فايدرا أن تأخذ سيف هيبوليتوس لكى تنتحر به يلقى الأخير السيف بعيدا عنه ويقذف به إلى الأرض لأنه قد تدنس بلمس هذه الآثمة له (٧١٠-٧١٤).

لقد أراد سينيكا أن يبسط تعاليم فلسفته الرواقية فاتخذ هيبوليتوس "وسيلة إيضاح" وحمل شخصيته بكل صفات "الحكيم" الرواقى. فماذا فعل راسين الذى

(١٢٦) قارن قول أبى العتاهية الذى ربما تأثر بالفلسفة اليونانية:

رغيف خبز يابس	تأكله فى زاويه
وكوز ماء بارد	تشربه من صافيه
وغرفة ضيقة	نفسك فيها خاليه
خير من الساعات فى	فى القصور العاليه

شرع فى كتابة مسرحيته وأمامه النموذج الإغريقى الذى ينتقد آلهة الأوليمبوس والنموذج اللاتينى الذى يرزح تحت عبء الرواقية؟

فى البداية تجدر الإشارة إلى أن عائلة راسين تنتمى إلى جماعة البيوريتانيين (الطهريين) الكاثوليك الذين عرفت حركتهم باسم "الجنسنية" نسبة إلى عالم اللاهوت الهولندى كورنيليوس جنسين Jansénius Cornelius (عاش مابين عام ١٥٨٥-١٦٣٨) وأهم مؤلفاته هو كتاب "أوغسطين" نشر عام ١٦٤٠ وفيه يعرض نظرية القديس أوغسطين بشأن العناية الإلهية. وتقوم الحركة الجنسنية على مبدأ أن الإنسان مسلوب الإرادة، وبأن الخلاص من شرور الدنيا مقصور على فئة قليلة من أتباع الكنيسة الرومية الكاثوليكية، ولا سيما فى فرنسا. ومع أن هذه الحركة قد أدانت المسرح كعمل من أعمال الشيطان، إلا أنها هى نفسها المسئولة عن ثقافة راسين العريضة فى الآداب. إذ كانت مدارس بورت رويال الصغيرة من أهم مراكز نشاط هذه الجماعة؛ وهى المدارس التى أعطت راسين تعليما قويا وتربية سليمة، وكان من بين دروس هذه المدارس تعلم اللغة الإغريقية وقراءة نصوص مؤلفيها العظام. وبعد أن أنهى راسين دراسته فى هذه المدارس إلتحق فى عام ١٦٥٣ بكلية بوفيه Beauvals المتأثرة أيضاً بالحركة الجنسنية. وبعد ذلك ذهب إلى باريس ليخادن - ويعربد فى صحبة - لافونتين الأبيقورى النزعة. وكانت بورت رويال قد عرفت راسين بالدوائر الأرستقراطية التى كانت مدخله إلى بلاط الملك الشاب لويس الرابع عشر. وكان الدوق لوينيس - المتعاطف مع الحركة الجنسنية - قد إتخذ ابن عم راسين مساعدا له ثم رئيسا لحرسه مما أكثر من فرص راسين لدخول البلاط الملكى[١٢٧].

يقول أحد النقاد إن هناك تضاربا وتناقضا عميقين بين الباروكية وروح التراجيديا التقليدية. فلقد نظر أهل وكتاب عصر راسين إلى القوى العلوية التى تحكم العالم كقوى حكيمة وعادلة، بحيث يصبح من الإلحاد أن يجأر المرء بالشكوى

---

(١٢٧) عن حياة راسين وملابسات عصره أنظر المراجع المذكورة فى حاشية رقم ١١٠ وراجع:
R. Picard, La carrière de Racine. Gallimard 1956.
G. Poulet, Notes sur le temps racinien. Cahiers du Sud 1948.

ضدهـا. وهكـذا اسـتطاع كورنـى بوحـى مـن هـذه النظريـة أن يخلـق مـن أسـطورة أوديب الحزين مادة لمسرحية تراجيكوميدية[١٢٨]. – أى مسرحية تجمع بين عناصر التراجيديا والكوميديا فى اطار واحد – وتنتهى نهاية سعيدة. وكان هذا النوع من المسرحيات مفضلا وشائعا فى العصر الباروكى.

وعرف كورنى بشدة التدين فقد كان مديراً لأملاك الكنيسة فى دائرته، كما كان على علاقات طيبة باليسوعيين أساتذته الأولين الذين نصبوا أنفسهم مدافعين عن حرية الإرادة فى مواجهة الجنسنية.

أما فى مسرحيات راسين فتتعاون العاطفة الجامحة والظروف المعقدة إلى جانب قسوة الآلهة لكى ترسل الأبطال إلى الكارثة. ولعل التعاليم الجنسنية ولاسيما روح التشاؤم التى تصر على إغلاق كل باب للأمل فى الخروج من المأزق هى التى تكمن وراء مؤلفات راسين التراجيدية. فبينما نجد الكتاب الباروكيين متفائلين ومتخذين موقعا إيجابيا من الإنسانية، تعتبر الحركة الجنسنية الإنسان كائنا مفقودا لا أمل فى إنقاذه إلا بعون الاله. يرى الكتاب الباروكيون أن أفراد الطبقة الأرستقراطية الإقطاعية – وهى الفئة الوحيدة التى تؤخذ فى الإعتبار دون سائر فئات المجتمع – طبقة نبيلة المولد والسلوك معا. أما الحركة الجنسنية فقد رأت أن

---

(١٢٨) اجتذب هذا الفن التراجيكوميديا انتباه وأقلام الكثيرين فى عصر النهضة وحسبوه فناً مبتكراً والواقع أن له جذوره القديمة فى التراث المسرحى الإغريقى. ولعل مسرحية "ألكيستيس" ليوريبيديس ٤٣٨ ق.م هى أقدم عمل درامى يجمع بين عناصر التراجيديا والكوميديا دون أن تكون مسرحية ساتورية. ولقد ورد لفظ تراجيكوميديا Tragicomoedia لأول مرة فى نص بلاوتوس "أمفيتريون" (بيت ٥٩)

راجع: محى الدين محمد عبد الهادى مطاوع، دراسة تحليلية لألكيستيس يوريبيديس. رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٣.

Ahmed Etman, "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 (Octobre 1987) (Anthropologie et Théâtre Antique" Acter du colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986) pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.

إرادة الإنسان وحبه للفضيلة وتمسكه باهدابها إن هى إلا مراكز دفاعية هزيلة لا يمكن أن تصمد أمام هجمات المادة الشرسة وإغراءات الجسد الفاتنة. قد ينكر أتباع الحركة الجنسنية أنهم يعتنقون مبدأ حتمية القضاء والقدر، إلا أنهم على أية حال كانوا متشبعين بفكرة أن مصير البشر إما الهلاك وإما الخلاص الأبدى.. ومع ذلك فعلى الفرد منهم أن يتطلع إلى أعلى المستويات الأخلاقية، بل ويدعو بعض متطرفيهم إلى هجران هذا العالم الشرير كلية.

كان أتباع الحركة الجنسنية يكرهون سياسات الملك لويس الرابع عشر وحبه للملذات والنساء والمهرجانات بما فيها من عروض مسرحية. ولا شك أن الملك نفسه بادلهم هذا الكره بشعور مماثل. وكان على راسين كمؤلف مسرحى يرنو إلى النجاح أن يختار بين الباروكية المتفائلة والجنسنية المتشائمة؛ ولكنه وجد فى الأخيرة ما يلائم روح التراجيديا ورفض كل الحلول التوفيقية مع الباروكية من أجل نجاح سهل ومؤكد، وفضل الإلتزام بمبادئ الجنسنية مخالفا روح عصره.

تقول جوكاست فى مسرحية راسين "الطيبية": "هذه هى عدالة الآلهة الأقوياء، يقودوننا هم إلى حافة الهاوية حيث نقع فى الخطيئة ثم لا يصفحون عنا". ووجود مثل هذا المفهوم عن آلهة قساة جفاة يعملون ضد أسرة بعينها، ثم إعتراض وثورة ضحاياهم على أحكامهم يعد أمراً جديداً وتياراً طليعيا يمثله مسرح راسين فى الأدب الفرنسى آنذاك. وأكثر من ذلك نجد أن جرائم الآباء تصيب بالضرر والأذى جيل الأبناء فى المسرحية المذكورة، كما لا نجد أثرا للعناية الإلهية؛ مع أن الآلهة هم المسؤولون مسئولية مباشرة عن خطيئة الإنسان.

ولفترة محدودة بعد عام ١٦٧٧ يهجر راسين المسرح ولا نعرف سببا واضحا لهذا التغيير المفاجئ، لأن أبناء الشاعر بذلوا قصارى جهدهم لكى يمحوا أية فكرة تجعل من أبيهم شاعرا غير أخلاقى. إذ يحاول لويس راسين فى "مذكراته" عن حياة أبيه إقناعنا بأن راسين قد عاد فى تلك الفترة إلى مشاعره الدينية العميقة أى إلى الجنسنية التى رضعها منذ نعومة

أظفاره، وأنه رغب بشغف فى أن يصبح راهبا. ولم يمنعه من ذلك إلا كاهن الإعتراف، الذى نصحه بالزواج كحل أمثل مادام قد تاب وأناب واستغفر. وبالفعل تزوج راسين فى ١ يونيو عام ١٦٧٧. ويعلن راسين نفسه أن خالته – وهى جنسنية العقيدة – هى التى أنقذته بعد خمسة عشر عاما من الإنغماس فى الملذات والضياع ويعنى فترة اشتغاله بالمسرح من ١٦٦١ – ١٦٧٦. وعندما يكتب مقدمة "فيدر" عام ١٦٧٧ يقدم غصن الزيتون للحركة الجنسنية مرة أخرى، إذ كانت قد أدانت اشتغاله بالمسرح، وفى أواخر هذا العام تقلد راسين مع بوالو Nicolas Boileau-Despréaux (١٦٣٦-١٧١١) منصب المؤرخ الملكى، وهو منصب مرموق ينبغى أن يتسم صاحبه بالوقار وهو ما لا يتفق مع الإنشغال بالفن المسرحى، الذى لم يكن يحظى بقدر كبير من التقدير آنذاك. ومن المحتمل أن راسين قد عاد للتدين من جديد، ثم بحث لنفسه عن عمل آخر غير المسرح فقدم له منصب المؤرخ الملكى على يد أفراد الطبقة الأرستقراطية المعجبين به. وعلى أية حال فإنه من الصعب الإعتقاد بأن رغبة راسين فى الإنسجام مع صراحة ووقار حياة البلاط ومستلزمات المنصب الجديد كانت كفيلة بأن تقهر حبه الطاغى للفن المسرحى.

وهناك رواية معاصرة للشاعر تحكى أن عشيقته قد تركته لتحب غيره قبيل هذا التحول. ولكننا – مع ذلك – لا نعرف شيئا مؤكدا عن الحالة العاطفية للشاعر فى ذلك الوقت، وإن كان الجو الملبد بالإثم والحسية المقلقة فى مسرحية "فيدر" يدل على أن المؤلف كان يمر بأزمة طاحنة فى ذلك الوقت. وليس من المستبعد أن ترتبط عودته للتدين بخيبة أمله فى الحب. لقد هجر المسرح وعالم الفن وتزوج زواجا عقلانيا لا دور فيه للحب، وإن كان قد جلب عليه مزايا مادية كبيرة.

مايهمنا الآن هو أن فكرة الذنب والقدرية والموت تهيمن على مسرحية "فيدر" من البداية حتى النهاية. فلقد نجم عن حياة المؤلف الأولى وموقفه اللا أخلاقى تجاه العاطفة أن إنتابه فيما بعد شعور مروع بالذنب. ويعد إنعكاس هذا الشعور بظلاله الملموسة على الأحداث بالإضافة إلى المعتقدات الجنسنية تفسيرا

مقبولا لمسرحية "فيدر" ككل. وهى مسرحية فريدة من نوعها فى عصر الباروكية الذى لم تكن روحه لتتفق مع هذه النظرة المأساوية القاتمة كما سبق القول. ولعله من الأفضل إذا أردنا أن نفهم مسرحية "فيدر" فى إطار فن راسين بصفة عامة؛ أن نقارنها بمسرحية "أثاليا" التى كتبت بعدها بأربعة عشر عاما، وهى مسرحية جنسنية خالصة كتبها المؤلف بعد أن عاد إلى عقيدته الدينية بفترة طويلة، فلا يظهر فيها ذلك التناقض الغريب والمقلق بين آلهة الإغريق والعقيدة الجنسنية كما هو الحال فى "فيدر". إلا أن بعض النقاد يفضلون المسرحية الأخيرة ذات المواقف الشائكة والظروف المعقدة والآراء الخلافية على "أثاليا" ذات الهدف الواضح والموضوع المحدود والشكل الخارجي المصقول، والتى تصور توازنا سويا بفضل العقيدة الدينية الراسخة. لقد كتب راسين "الطيبية" فى فترة كان فيها ثائرا واعيا، ثم كتب مسرحيات أخرى نامت فيها عاطفته الدينية لتستيقظ من جديد فى مسرحية "فيدر" التى تمثل مرحلة ثالثة فى تطور فكر راسين الديني. وفى "أثاليا" أصبحت عودة راسين للدين مستقرة وواضحة المعالم تماما.

الحب عند الشعراء الثلاثة

لا يقتصر الأمر فى مسرحية يوريبيديس على الصراع الدائر بين أفروديتى إلهة الحب وأرتميس ربة الصيد والعفاف، إذ تكمن وراء فايدرا وخلف الأحداث الدرامية ككل، حقائق تنتمي للماضى البعيد ولكنها تلقى بظلالها على كل صغيرة وكبيرة بالمسرحية. فباسيفاى أم فايدرا وزوجة مينوس ملك كريت (ابن زيوس من يوروبا) وابنة هيليوس إله الشمس كانت قد عشقت الثور الجميل الذى كان قد أرسله بوسيدون إله البحر إلى مينوس لكى يقدمه الأخير قربانا للإله، ولكنه طمع فيه واحتفظ به لنفسه. وكان عشق باسيفاى للثور هو العقاب الصارم الذى أنزله الإله بالملك لعدم وفائه بالعهد. وأنجبت باسيفاى من هذا الحب غير الطبيعى مخلوقا غريبا نصفه إنسان والنصف الآخر ثور؛ ولذلك عرف باسم المينوتوروس Minotaurus. أما أريادنى أخت فايدرا فقد أحبت ثيسيوس البطل الأثينى الذى

جاء إلى كريت مع الشبان السبعة الذين كانوا يقدّمون أضحية سنوية للمينوتوروس فى قصور التيه لابيرينثوس كجزية فرضها ملك كريت على أثينا. وأعطت أريادنى للبطل خيطا قاد طريقه إلى خارج القصور بعد أن كان قد قتل هذا المخلوق الخرافى. ووعد أريادنى بالزواج فهربت معه ثم قتلت حسب رواية هوميروس بواسطة أرتميس بمجرد وصولها إلى جزيرة ناكسوس. ولو أن الروايات الأكثر شيوعا تقول إن البطل تركها هناك فوجدها ديونيسوس ليتخذها زوجه له. وهاهى فايدرا فى مسرحية يوربيديس تشير دائما إلى مصير أمها وأختها نادبة حظيهما قائلة: "لقد ورثت اللعنة التى دمرتهما، فما أعانى ليس شيئاً جديدا". وهذه الخلفية أو الارتجاع الفنى (فلاش باك) قد يدل على أن المأساوية اليوربيدية لها طابع وراثى يرثها الحاضر عن الماضى وهو ما قد يشكل عودة من جانب الشاعر الذى أقام مسرحياته على المأساوية الجماعية الناجمة عن خطأ فردى إلى المأساوية الوراثية الأيسخولية(١٢٩).

وتخصص الجوقة أغنيتها الثانية (٥٢٥-٥٦٤) - كما سبق القول - للحب وقوته الخالدة التى تتساقط قطراته كالندى على العيون المتلهفة وتكتسح

(١٢٩) قد تنبع المأساة عند يوربيديس من خطأ فرد واحد، ولكن الكارثة التى تنزل بهذا الفرد تجر معه من هم حوله، أى أن المعاناة المأساوية عند يوربيديس معاناة جماعية. وهى بذلك تختلف عن المأساوية الوراثية عند أيسخولوس، حيث يرث الأبناء آثام وآلام الآباء والأجداد. وتختلف عن المأساوية الفردية عند سوفوكليس حيث تنبع المأساة من خطأ فرد واحد وتتركز المعاناة فى شخصيته، ولا يصيب من هم حوله إلا ما يعمق مأساته وآلامه. ومما يؤيد رأينا حول المأساوية الجماعية فى مسرحية "هيبوليتوس" ليوربيديس الحوار الذى يدور بين البطل وأرتميس حيث يقول الأول إن أفروديتى قد حطمت ثلاثتهم - هيبوليتوس نفسه وثيسيوس وفايدرا - أى أن الكارثة لم تقتصر على الشخص المذنب فقط (١٤٠٣-١٤٠٤). وتخاطب الجوقة ثيسيوس قائلة "أيها الملك، إن الكارثة لم تقع عليك وحدك، فالكثيرون يقاسمونك إياها" (٨٣٤-٨٣٥). وتختتم الجوقة المأساة كلها بقولها "إن الحزن يملأ كل القلوب وهاهى الدموع تسقط أنهارا من كل العيون، وهى تعزف لحنا حزينا. لقد كان (هيبوليتوس) نبيلا وهو الآن يستجلب على نفسه الثناء والرثاء من كل لسان فتزن أصداؤه المدوية فى كل أرجاء الدنيا" (١٤٦٢-١٣٦٦).

راجع: أحمد عتمان: الأدب الإغريقى، ص٢٠٩-٣٣١.

أسلحته المنتصرة الأرواح المقهورة فى نشوة عذبة. الحب الذى بمجيئه مع نشأة الكون جلب الموت والدمار. وتضرب الجوقة الأمثال للحب المدمر، فلقد كان حب هرقل العنيف ليولى بنت يوريتوس ملك أويخاليا سببا فى دمار البيت الملكى وموت أفراده وسحق المدينة بأكملها إذ سواها هرقل بالأرض ليحصل على فاتنته عنوة. وتسوق الجوقة أمثلة أخرى موحية للمشاهد بأن يقارن بينها وبين مايجرى الآن من أحداث أمامه، وتعنى نتائج الحب الآثم الذى حل بقلب فايدرا التى تصف لها المربية الحب فتقول "إنه أعذب الأشياء وأشدها تعذيبا" فترد فايدرا "نعم.. ولكننى لم أنل منه سوى العذاب" (٣٤٨-٣٤٩). وهذه نظرة إغريقية كلاسيكية، أى أن لكل شئ وجهين أحدهما جميل وحلو والآخر فى مرارة العلقم. وعلى كل فرد أن يقبل الأمور بوجهيها أى بحلوها ومرها. وهناك الجمال نفسه، كم هو مرغوب ومطلوب يحسد الناس صاحبه، ولكنهم قد لا يعرفون أن هذا الجمال قد يجلب عليه وعلى من حوله الدمار أو العار، فما كان جمال هيبوليتوس إلا مجلبة للكوارث عليه وعلى فايدرا وثيسيوس[١٣٠].

وعن قوة الحب تتحدث أيضاً المربية مخاطبة فايدرا فتقول: "عندما تكتسح إلهة الحب بكامل سلطانها قلب أى إنسان فلا فائدة ترجى من المقاومة، وأما من يستسلمون لها فى يسر فإنها تتسلل إلى أعماقهم بلطف ولين، وأما من يظهرون عنادا وتكبرا فإنها تأخذهم أخذاً وبيلا فتمرغ كبرياءهم فى التراب. إنها إلهة الحب التى تركب السحاب فى أجواز الفضاء وتهيمن على البحر العاصف" (٤٣٤ ومايليه). وتنصح المربية فايدرا باللجوء إلى السحر وأن تعدل عن فكرة الانتحار بسبب عفاف لا طائل منه وكبرياء جوفاء، وتتحدث إليها عن "دواء" سحرى ناجح يفيد فى تخفيف آلام الحب. ولكن فايدرا ترفض فكرة اللجوء للسحر قائلة: "أخشى ألا تكون نصيحتك حكيمة إلى هذا الحد" (٥١٨)، وتضيف "سأتخلص من

(١٣٠) قارن حاشية ١١٥.

حياتى لكى أمنح السرور لقاتلتى الخالدة أفروديتى، والحب لا يعرف الرحمة وسأموت صريعة بطشه" (٧٢٥-٧٢٧). وتقول كذلك فى مكان آخر "لقد كان قرارى النهائى ألا أفتح فمى ببنت شفة وأن أخفى ما أعانى لأنى لا أملك لسانا موثوقا به أو فصيحا فهو الذى يجلب على الكوارث بزلاته، وبعد ذلك قررت مواجهة الخبل الذى حل بى وأن أهزمه بضبط النفس، ولكننى فى النهاية لم أفلح فى السيطرة على حبى وكان قرارى الأخير كحل أمثل هو اللجوء للموت" (٣٩٣ ومايليه).

فإذا انتقلنا إلى دور الحب فى مسرحية سينيكا فنلاحظ أن أول أغنية للجوقة - كما سبق أن ذكرنا - تدور حول الحب وفينوس وتتحدث بالذات عن قوة الحب النارية (٢٧٤ ومايليه). وفى هذه الأغنية نرى كيوبيد إله الحب الصغير يقذف بسهامه الملتهبة هنا وهناك وفى كل اتجاه فيصيب أهدافه إصابات محققة. يعرف أمر هذه السهام سكان الشرق المشمس وسكان الغرب، كما يعرفها أهل المناطق الجنوبية الحارة وأهل الشمال المتجمد؛ إنه يضرب صدور العذارى بحرارة غير معهودة، لا يعصى أمره قط أى مخلوق كائنا من كان، فهو يأمر الآلهة أنفسهم أن يتركوا السماء وينزلوا إلى الأرض متنكرين فى أشكال شتى لكى يحققوا مآربهم من نساء البشر. فزيوس يتنكر فى صورة بجعة ليفوز بليدا ويتخفى فى صورة ثور جميل ليخطف يوروبا من مدينة صور إلى كريت. وناهيك بهرقل بطل الأبطال الإغريق يرضى بالمهانة ويصبح عبدا ذليلا فى قصر عشيقته أومفالى ملكة ليديا، يغزل الصوف مع الخادمات ويتلقى ضربات صندلها الذهبى!

وكانت فايدرا قد وصفت حبها من قبل فى أول حديث لها (٩٩ ومايليه) قائلة: "وهناك آلام أشد وطأة تحط على صدرى، فلا أنام الليل ولا يأتينى النعاس لكى يخلصنى من همومى. لقد تضخم مرضى إذ يتغذى على قلبى، واستعر لهيب ألمى حتى أصبح كبركان أيتنا. لم أعد أطيق تزيين المعابد بالقرابين والنذور، ولا أن أشعل المشاعل على المذابح فى مواكب النساء الأثينيات، ولا أن اقترب

بالتضرعات الطاهرة والعبادات الخاشعة من الربة التي تحرس أرض أثينا (أي الربة أثينة).. كل متعتي أن أفر وراء الوحوش المفترسة وأن أصوب الحراب إلى أهدافها بيدي الناعمتين". وليست هذه رغبة جنونية في الصيد من جانب فايدرا وإنما هي الرغبة في ارتكاب حبها الآثم مع هيبوليتوس في أعماق الغابات البرية. وتقول فايدرا كذلك إن فينوس قد ألحقت العار ببنات مينوس كلهن بعد أن قهرهن حب آثم وخيم العواقب. وعندما حاولت المربية في البداية أن تكبح جماح عاطفة فايدرا الجنونية، تقول الأخيرة: "إنها تعرف الصواب وتراه ولكن خبلها هو الذي يدفعها دفعا إلى اتخاذ طريق الخطأ" (١٧٨-١٧٩). وتضيف قائلة: "وماذا يفيد المنطق؟ لقد دحرته العاطفة ويسيطر الآن إله قوي على كل جارحة في روحي" (١٨٤-١٨٥). وتعود فايدرا لتصف حبها فتقول "إنه حب حارق يلسع صدري، إنها نار حامية تلتهب في أعماقي وأحشائي وتجري في عروقي، وتلتهمني كما تلتهم ألسنة النار أكوام الهشيم" (٦٤٠-٦٤٤). ويبلغ من قوة حبها أنها تركع أمام هيبوليتوس معبودها، تتضرع إليه ليستجيب لها زاعمة أنها طاهرة وبريئة وأنها ما خضعت وماتحولت لسواه من قبل، وأن يومها هذا سيكون النهاية الحتمية إما لشقائها أو لحياتها (٦٦٦-٦٧١). وهي تؤكد خضوعها التام واستسلامها بلا شرط للحب، وتعاود الركوع لسيد قلبها هيبوليتوس قائلة إنها على استعداد لأن تركض وراءه فوق الصخور وأن تعبر من أجله الأنهار والبحور أو تهيم في أعماق الغابات فهي لم تعد سيدة نفسها (٦٩٨-٧٠٣).

وكانت المربية أيضاً قد وصفت في بداية المسرحية حالة فايدرا العاشقة الولهانة قائلة بأنها تستلقي على الأرض لتستريح دون أن يخطر على بالها أن تنام؛ فهي تقضي الليل في النحيب، تأمر الخدم بأن يرفعوها تارة ثم تأمرهم بأن يرقدوها تارة أخرى، تترك شعرها مهملاً مرة ثم تعود لتربطه مرات؛ وهي تغير وتبدل في ملابسها، لا يستقر لها حال، لا تكترث بصحتها إذ تضرب عن الطعام، تسير بلا هدف، ذهبت حمرة الصحة من على وجنتيها؛ فامتقع لونها إذ تتغذى الهموم على

نضرة شبابها، لم يعد فى عينيها بعد ذاك البريق الذى ورثته عن جدها الشمس؛ ينهمر الدمع من مآقيها أنهارا وينزل على وجنتيها مدرارا كما لو كانت الثلوج فوق جبل تاوروس قد ذابت تحت أشعة الشمس فهوت سيولا (٣٦٩ وما يليه).

وفى دفاعها عن الحب والمحبين تقول المربية لهيبوليتوس: "تمتع بالحياة قبل أن تفلت الحياة من بين يديك مولية، فالحب متعة وأى متعة لمن هم فى مثل سنك حيث لا تثقل الهموم قلبك. افتح للمتعة أبواب صدرك على مصراعيها ولا تنم بمفردك على سرير الوحدة، حرر شبابك من الحزن والكآبة، عليك بكل الملذات، نل منها ماشئت، أطلق لروحك العنان، لا تدع أيام العمر تضيع منك سدى. لقد وضع الإله الحكيم لكل فترة من فترات العمر واجباتها الملائمة فلا تهمل واجبات الفترة التى تعيشها، والمتعة هى واجب الشباب الملائم، أما الجدية والصرامة فهى من شأن الكبار. لماذا تخنق رغباتك وتخفى طبيعتك الحقيقية؟". ثم تضيف: "هب أن الحب قد نفى من الحياة البشرية؛ الحب الذى يغذى ويجدد شباب الإنسانية المتهالكة، ماذا سيحدث؟ سيسقط الكون فى فراغ تام، سيفرغ البحر من الأسماك وتخلو السماء من الأطيار والغابات من الوحوش، لن تمرح فى الفضاء سوى الرياح الهوجاء. فلتأخذ من الطبيعة إذن مرشدا لك فى حياتك" (٤٤٦ وما يليه).

وبالفعل يظهر الحب فى المسرحية قوة كونية تشعل النار فى بركان أيتنا وفويبوس أبوللو إله الشمس (١٨٦-١٩٤). وهاهى المربية تصف فايدرا العاشقة المعذبة فتقول إن عاطفتها تبدو على ملامحها، إذ تكاد تبزغ من عينيها نار اللهفة (٣٦٣-٣٦٤). ولقد حاولت المربية - كما سبق أن ذكرنا - أن تهدئ من جنون فايدرا بحب هيبوليتوس سائلة إياها "هل ترومين أن تشركى الأب والإبن فى سرير واحد وتحملين فى رحم الزنا سلالة مختلطة؟" (١٧١-١٧٢). ولكنها أمام خبل فايدرا استسلمت فى النهاية، بل وتعمدت أن تذهب بنفسها إلى هيبوليتوس لتفاتحه فى حب فايدرا له، وتحاول أن تكسب قلبه العنيد بوسيلة أو بأخرى. وهكذا فقد قهرت قوة العاطفة المتمثلة فى حب وشخصية فايدرا روح التعقل

والمنطق المتمثلة فى شخصية المربية التى انحازت فى النهاية لجانب الحب والعاطفة. وعندما ينهزم المنطق أمام العاطفة فى نفوس أبطال سينيكا تقع الكارثة المأساوية.

ويستنكر سينيكا حب فايدرا الآثم على لسان ثيسيوس الذى يقول إنه حتى الحيوانات المفترسة تأنف من مثل هذا الحب المحرم، فالطهارة الغريزية فى الكائنات ترشد عواطفها إلى الطريق القويم (٩١٣-٩١٤). ويقول كذلك وكأنه يخاطب ابنه هيبوليتوس "هل راق لك أن تجرب بلوغك سن الرجولة فى سريرى يابنى!" (٩٢٤-٩٢٥). ولهذا الحب الآثم المدمر - كما سبق أن ذكرنا - جذور فى الماضى السحيق حتى إن المربية تتساءل عما إذا كانت الطبيعة تتخلى عن قوانينها عند وقوع إحدى كوارث الحب (١٧٦-١٧٧). وعندما تنصح المربية فايدرا قائلة "تذكرى أباك أبوللو الشمس" ترد فايدرا "ولكنى أتذكر أيضاً أمى باسيفاى" (٢٤٢). وفى هذا تصوير لجذور الصراع فى سلالة فايدرا بين الطهر والدنس والبراءة والذنب.

وأما عن موضوع الحب عند راسين فمن المؤكد أنه ليس صحيحا أن هذا الشاعر لم يعرف فى حياته الشخصية سوى الحب الحسى العنيف والطاغى، فلقد أحب راسين الله حبه لعشيقاته، وقبل أن تلمس العاطفة الدينية شغاف قلبه كان بلا شك يحب عشيقاته حبا صوفيا. ويصف بوالو صديقه راسين على أنه ساخر وغير مريح، غيور محب للملذات. إن راسين الذى أصبح يتيما منذ نعومة أظفاره قد امتلأ بعاطفة قوية زادت حدتها بتحول عقيدته الدينية إلى حب الأشياء الدنيوية. كان الكتاب الباروكيون يعتبرون عاطفة الحب نبيلة؛ فيقولون إنها تخلق من صاحبها إنسانا نبيلا وفارسا يلبى كل رغبات حبيبته ويحقق كل أمانيها ويقوم بأعمال جليلة خاطبا ودها. أما راسين فيعالج الحب فى مسرحياته بطريقة جد مختلفة. فبيرهوس فى "أندروماك" (عام ١٦٦٧) يبتز بالتهديد والوعيد المرأة التى يحبها ويرغمها على الزواج منه قسرا، عندما ترى ابنها يكاد يقتل على أيدى الإغريق بعد أن سلم لهم. وتعتبر فينوس عند راسين "إلهة للحب والموت فى نفس

الوقت" على حد قوله. فالحب عنده يمثل فى جذوره شيئاً أقرب إلى الكراهية منه إلى التفانى والعشق. وتتساءل هيرميونى فى مسرحية "أندروماك" ألا أستطيع أن أدرك ما إذا كان ما يعتمل فى قلبى حبا أو كراهية؟". وتتحرك معظم شخصيات راسين بعنف بين هذين القطبين، لأن العاطفة عنده فى الغالب تبدأ وتظل دائما من جانب واحد، ومع ذلك فهناك قصص حب صغيرة فى مسرحياته لم يصل بها الأمر إلى حد الهاوية مثل حب أخيلليس لإفيجينيا. وكان الشاعر يبدو غير مستريح وقلقاً عندما يكون حال العشاق عنده على غير مايرام كأن يخيب سعيهم أو يهددهم شبح الموت.

وبغض النظر عن "باجازيت" التى تجرى أحداثها فى جو حريم قصر السلطان التركى الشهوانى واللا أخلاقى لم يحدث فى أية مسرحية أخرى لراسين أن بلغ سلطان الجسد والحسية الطاغية هذا المبلغ من الحدة الذى وصل إليه فى "فيدر". ففيها نجد فينوس – ربة الحب الجسدى – تنقض على فريستها وتنهش فى قلبها وكأنها نسر جارح لا يعرف الرحمة. ولا تمثل فينوس فى هذه المسرحية حبا فرديا يسكن قلب هذا الإنسان أو ذاك، وإنما هى قوة كونية تغلغلت فى شرايين فايدرا كالنار الحارقة، واستعبدت كل أفراد السلالة التى انحدرت منها. تصف فايدرا حبها لهيبوليتوس قائلة "عندما آراه يحمر وجهى ويصفر لونى وتهب عاصفة عاتية لتعصف بفؤادى، لا أرى بعينى شيئاً، لا أستطيع أن أحرك لسانى؛ أشعر بجسدى يتجمد ويحترق، وأدرك أن فينوس تهاجمنى بجمرات نيرانها اللافحة وبعذابات قاتلة تقذفها على سلالة تكرهها. ولقد حاولت بوعود ونذور شتى أن أصد هجومها، بنيت لها معبدا غنيا وفخما ولم تمر ساعة من الزمن دون أن أقدم لها قربانا عسى أن تشفع لى هذه الأضحيات عندها، ولكن هيهات أن يكون هذا الدواء مهما كان علاجا لحب لا يشفى منه.. فإننى عندما أناجى هذه الإلهة متضرعة. لا يأتى على لسانى إلا اسمه هو وصورته لا تفارق خيالى، وعندما أخطو على درجات المذبح أجدنى أقدم قرابينى لإله غير الذى قصدت؛ إله لا أقوى على

تسميته (تعنى هيبوليتوس).. إننى أتجنبه عبثا فى كل مكان .. ياويلتاه!" (٢٧٣ ومايليه). وهاهى فايدرا تخاطب أباها قاضى قضاة الموتى "لتصفح عنى فلقد حلت لعنة فينوس على سلالتك كلها" (١٢٨٩)، أى أن كراهية فينوس لهذه السلالة اللعينة هى التى أشعلت فى قلبها نارا حامية ذات عواقب وخيمة (٢٧٧-٢٧٨). ولم تؤخذ فكرة توارث غضب فينوس ولعنتها من يوريبيديس مباشرة وإنما - فى رأينا - مرورا بسينيكا الذى أكد هذا المعنى بصورة أوضح مما فعل الشاعر الإغريقى. إلا أن فينوس على أية حال تبدو فى مسرحية راسين وكأنها الإله القاسى الذى يتصور وجوده أتباع الحركة الجنسنية.

ويجرنا الحديث عن الحب فى مسرحية راسين بعامة وفى شخصية فايدرا بخاصة إلى موضوع جديد أدخله الشاعر الفرنسى على الأسطورة وهو حب هيبوليتوس لأريسيا. يقول المؤلف فى مقدمته للمسرحية "لقد جعلته (أى هيبوليتوس) يقع فى حب أريسيا التى حرم ثيسيوس زواجها لأجعله مذنبا بعض الشئ فى حق أبيه، هى إذن نقطة ضعف فى شخصية هيبوليتوس، أى خضوعه للحب مجبرا". لقد تغيرت شخصيته فعلا عما ورد فى التراث الأسطورى والمسرحى القديمين، وهاهو يعترف فى خجل وحياء لمربيه ثيرامينيس بأن محاسن أريسيا قد قهرته وهو يؤنب نفسه على هذا الضعف ويندم عليه، لأن ثيسيوس لاشك سيعترض على هذا الحب، فأريسيا هى آخر سلالة الأسرة السابقة التى كانت تحكم أثينا والتى دمرها ثيسيوس بعد أن تمرد عليها وقتل بعض أفرادها وطرد البقية الباقية منهم، وهو يحرم الآن زواج أريسيا لكى يضمن اختفاء هذه السلالة للأبد. وتبادل أريسيا هيبوليتوس الحب الذى ما أن أفلت سره من لسان الأمير حتى راحت هى تلمح به ما وسعها ذلك فى أحاديثها المختلفة. وهى تتحدث عن حبيبها فتقول إنه مفطور على طبيعة رائعة ونادرة ويبدو أنه يجهل تملكه لها. ثم تضيف قائلة: "وكم أحب فيه هذه المواهب والفضائل التى ورثها عن أبيه دون النقائص" (٤٤٢). وتعنى انغماس ثيسيوس فى مغامراته الغرامية وملذاته

الشهوانية. وهو رجل فى رأيها يسير المنال من السهل لأية امرأة أن تقهره (٤٤٨). أما هى فتفخر لأنها قهرت قلبا عنيدا، أى قلب هيبوليتوس العزوف عن الدنيا وشهواتها وعن النساء ومحاسنهن. لقد كان هرقل بطل الأبطال الإغريق نفسه أسهل منالا من هيبوليتوس حبيبها (٤٤٩ ومايليه).

هذا عن حب أريسيا هيبوليتوس. أما عن حب الأخير لها فتتحدث عنه إيسمينى مخاطبة أريسيا فتقول "إن مظهره لا يتفق مع مخبره، إذ أنه اضطرب لأول نظرة حب وقعت منك عليه.. وعندما حاولت عيناه أن تتجنب نظرتك ضاعت جهوده عبثا، إذ فاضت عيناه بالهوى وأخذتا كفايتهما منك، ورغم أن صفة المحب وحدها تخدش كبرياءه، إلا أن له عيون المحب ونظراته، وإن كان يفتقد لسان العاشقين" (٤٠٩-٤١٤). وعندما أراد هيبوليتوس أن يكاشف أريسيا فى أمر حبه لها قال "إنى أرى أن المنطق قد استسلم للعنف، فأنا الذى طالما قاومت الحب ثائراً وساخرا من أسراه، أنا الذى أشفقت على حطام الضعفاء وكنت أراقبهم من بر الأمان، ها أنا اليوم أخضع لنفس القانون الذى يسرى على الجميع (أى قانون الحب) "(٥٢٥ ومايليه). وعندما يعود ثيسيوس من عالم الموتى يطلب هيبوليتوس من ثيرامينيس أن يخبره بأمر حبه لأريسيا وهو حب "سيعترض عليه ولكنه لا يملك له تغييرا" (٩٩٩-١٠٠٠).

ويبدأ الفصل الخامس فى مسرحية راسين – وليس له نظير فى مسرحية يوريبيديس ولا فى مسرحية سينيكا – بلقاء بين هيبوليتوس وأريسيا التى تحاول أن تقنع حبيبها بأن يعلن كل الحقائق لأبيه لكى يبرئ نفسه من التهمة الموجهة إليه زورا وبهتانا، ولكنه يرد بأن أحدا لا يعرف هذا السر بين البشر سواها، إذ لم يخف عنها أى سر أراد أن يخفيه حتى عن نفسه. ويطلب منها أن تبر بقسمها ولا تفصح عن هذا السر حتى يترك الأمر لعدالة السماء، ويطلب منها كذلك الفرار معه ولكنها تتردد حرصا على سمعتها، فهى وإن تكن الآن عبدة أسيرة كانت ذات يوم أميرة، فيعرض عليها الهرب معه كزوجة شرعية بشهادة ديانا ربة الصيد الطاهرة ويونو (= هيرا) مليكة السماء المقدسة وكل الآلهة. وتوافق أريسيا

فى النهاية على الهرب معه على أن تتلكأ قليلا حتى لا يكشف أمرهما ثيسيوس، ويتم لقاء بين ثيسيوس وأريسيا وإيسمينى وهو لقاء بالطبع لم يحدث عند يوريبيديس وسينيكا. وتحافظ أريسيا على العهد ولا تكشف عن السر؛ ولكنها تسأل ثيسيوس سؤالا له مغزى إذ تقول "ألا يمكنك أن تميز بين الخبث والبراءة؟" (١٤٣٠). ولكن ثيسيوس لا يتعظ ويأخذ كلامها على أنه دفاع من عاشقة عن من يسبكن قلبها ويسوده - أى هيبوليتوس - فتقول له: "حذار.. حذار.. ياقاهر الوحوش العديدة! فلقد تركت وحشا واحدا لم تفتك به بعد (وتعنى فايدرا)" (١٤٤٣-١٤٤٥).

ويقول راسين نفسه فى مقدمته للمسرحية إنه لم يخترع شخصية أريسيا، إذ وردت عند فرجيليوس ("الإينيادة" الكتاب السابع بيت ٧٦١ ومايليه) رواية زواجها من هيبوليتوس الذى أنجب منها إبنا. وقد تم هذا الزواج بعد أن أعاد أسكلبيوس إله الطب هيبوليتوس إلى الحياة. ويشير راسين كذلك إلى أنه كان قد قرأ رواية أخرى مؤداها أن هيبوليتوس قد تزوج من سيدة أثينية نبيلة تدعى أريسيا أخذها معه إلى إيطاليا؛ حتى إن مدينة إيطالية صغيرة قد سميت باسمها وهى **Ariccia** عند سفح جبل ألبا **Albanus Mons** على بعد ستة عشر ميلاً إلى الجنوب الشرقى من روما.

ولعله من الملائم أن ننوه إلى أن المواجهة التى تتم فى مسرحية راسين بين هيبوليتوس وثيسيوس قد أخذها المؤلف عن النموذج الإغريقى، لأنها لاتقع فى مسرحية سينيكا. وهى مواجهة تعمق المأساوية فى شخصية هيبوليتوس وفى المسرحية ككل وتتصل بموضوع دور الحب فى الحدث الدرامى. يقول ثيسيوس مخاطبا ابنه "كيف تجرؤ أن تريني وجهك، إنه لعار على أن أكون قد أنجبت إبنا آثما مثلك سيلطخ سمعتى وينقص من مجدى وجلال بطولتى إن لم يخطفه الموت بسرعة". ويصب عليه لعنته مستعديا عليه نيبتونوس الذى كان قد وعده بتحقيق رغبات ثلاث كما سبق أن ذكرنا. وفى مواجهة هذا الاتهام الباطل والغضب الجامح يظل هيبوليتوس صامدا كاتما السر الذى كان يمكن أن ينقذه ويحاول فقط أن يقنع أباه أن مثله بما له من فضائل لا يمكن أن يهبط إلى هذا الدرك من الرذيلة (١٠٨٧

ومايليه). وهو واثق من براءته إذ يقول "لا تخشى البراءة شيئاً مهما كان" (٩٩٦)، ثم – وهذا هو المهم – يكشف هيبوليتوس لأبيه عن سر حبه لأريسيا التي يعبدها بعد أن تملكه حب لا يقاوم نحوها (١١١٩ وما يليه). وكان طبيعيا وكنتيجة منطقية لتطور الأحداث بصورة درامية منقطعة النظير في الدقة والاتقان أن يرد عليه ثيسيوس قائلا "إنك تلبس قناع العشاق لكي تدفع عن نفسك التهمة" (١٢٧)، أى أن هيبوليتوس يتظاهر بحب أريسيا ليخفى جريمته وهى مراودة فايدرا عن نفسها.

وهكذا نجد أن الحب يلعب دورا أساسيا فى سير الأحداث الدرامية بمسرحيات الشعراء الثلاثة الذين وضعوا نصب أعينهم أهدافا مختلفة وإن كتبوا فى موضوع واحد وحول أسطورة واحدة مع ملاحظة تغير مفهوم الحب من عصر إلى عصر.

فايدرا ... وثلاث صور مختلفة للمرأة

تمثل فايدرا يوريبيديس صورة غاية فى السوء للمرأة، حتى إن هيبوليتوس يصرخ فى ضجر قائلا "أى زيوس لم ابتليت الدنيا بمثل هذا المخلوق اللعين والسخيف.. المرأة!؟ فبدونها كان يمكن للرجل أن يعيش حرا طليقا.. المرأة هى الوباء والشر المستطير. ينجب الرجل بنتا ويربيها ويدفع لها "هدية الزواج" حتى يجد لها زوجا يخلصه منها. إننى أكره المرأة الذكية التى تفكر أكثر مما ينبغى للمرأة. فالعاطفة القوية فى قلب امرأة ذكية تجلب الدمار، بينما تظل المرأة البسيطة بعيدا عن الفساد بفضل غبائها. تجلس الزوجات غير الشريفات فى المنزل يخططن لشهواتهن، وينقل الخدم هذه الخطط اللئيمة إلى حيز التنفيذ. ها هى فايدرا الشريرة زوجة أبى تدعونى لكى أمارس معها حبا محرما. حقا إنه ليلزمنى أن أغسل أذنى بمياه فيضانات عدة لكى تزيل ما علق بهما من دنس هذه الكلمات" (٦١٦ ومايليها).

وتتحدث فايدرا عن نفسها فتقول: "إننى أعرف جيدا أن كونى امرأة كفيل بأن يجلب على احتقار العالم كله. وأية امرأة تخون زوجها مع الآخرين يحطمها البؤس والموت؛ إننى أكره النساء اللائى يتحدثن بلسان الطهر والعفة، بينما يرتكبن

فى الخفاء أكبر الخطايا. أيا أفروديتى المولودة من زبد البحر الطاهر كيف يجرؤن على النظر فى عيون أزواجهن ولا يخشين أن تفضحهن الظلمة التى تأويهن أو الجدران شريكتهن فى الذنوب" (٤٠٦ وما يليه). وتصرخ الجوقة (وفى بعض الطبعات فايدرا نفسها) قائلة "كم هى لعنة قاسية أن يولد المرء امرأة! ومن لا يشفق على جنسنا من هذا المصير؟" (٦٦٩ ومايليه).

هذه هى الصورة التى يقدمها لنا يوريبيديس عن المرأة، وهى صورة تتحقق خطوطها بدراسة شخصية فايدرا نفسها وسلوكها وردود فعلها ومقارنتها ببطلات يوريبيديس الأخريات فى بقية المسرحيات ولاسيما ميديا الساحرة التى قتلت فلذات كبدها لتنتقم من زوجها الذى هجرها ليتزوج أخرى، حتى إن يوريبيديس قد نعت بلقب "عدو المرأة" حيث أنه لم يقدمها فى صورة مشرفة[١٣١].

فإذا انتقلنا إلى مسرحية سينيكا فنجد ثيسيوس فى نهايتها يأمر بجمع أشلاء هيبوليتوس ودفنها بعد تكريمها بالحرق، فى حين يهمل أمر فايدرا ولا يأمر إلا بمواراة جثمانها التراب. فالحرق للمكرمين من موتى النبلاء والأبطال الأطهار. أما الدفن فللبسطاء وعامة الناس الذين لا يستحقون أى تكريم خاص. فهل يدل ذلك على أن سينيكا الفيلسوف الرواقى قد أصدر حكمه الأخلاقى على فايدرا بالإدانة؟

للإجابة على هذا التساؤل لابد أن نرجع إلى ما يحدث فى المسرحية نفسها. وهاهى الجوقة تصف فايدرا وسلوكها عندما علمت بقدوم ثيسيوس فتقول عنها إنها تتسلح بكل الحيل الإجرامية وتترك شعرها مهملا بغير تصفيف وتبلل وجنتيها بالدموع الكاذبة. فهى تصطنع إذن كل وسائل الدهاء النسائى وتضعها وراء مخططها المدبر (٨٢٥-٨٢٩) لكى تنطلى على ثيسيوس كل أكاذيبها. وهى تقول لثيسيوس "هذا السيف سيخبرك بما فعل المعتدى (أى هيبوليتوس) بعد أن خلفه

---

(١٣١) عن هذه المسألة المثيرة للجدل وعدم قبولنا لهذه التهمة الموجهة ليوريبيديس أنظر:
أحمد عتمان، الأدب الإغريقى، ص ٣٢٦ وما يليها.

وراءه هاربا من جمهرة المواطنين". وتضيف قائلة "ولقد رآه الخدم يولى الأدبار مسرع الخطى" (٨٩٦-٩٠٢). ففايدرا الآن - لا المربية - هى التى تتهم هيبوليتوس البرئ لدى أبيه، وهى بذلك تعمق تورطها الآثم فى سلسلة الجرائم التى انغمست فيها بسبب حبها المحرم وصد هيبوليتوس لها. حقا إن المربية الشريرة هى التى أوعزت لفايدرا بهذا الاتهام قائلة "ينبغى أن نلقى برداء الجريمة على هيبوليتوس وأن نتهمه بتهمة الاعتداء المحرم إذ لا تداوى الجريمة إلا بالجريمة". وهى لا تنتظر رد فايدرا على هذا الرأى، بل تصرخ مباشرة لتستنجد بالأثينيين؛ وتعلن أن هيبوليتوس قد اعتدى على زوجة أبيه وأنه استخدم السيف مهددا الملكة البريئة ليفعل فعلته (٧٢٠ ومايليه).

ومع أنه من الواضح أن سينيكا يدين تصرف فايدرا وينزل بها عقابا نفسياً قاسيا، فهى عاشقة خاب سعيها ولم تلق من حبها إلا الصدود والإذلال، إلا أن المؤلف يحاول أن يعطى تبريرا دراميا لسلوكها الآثم، إذ يقول على لسانها إن ثيسيوس ما ذهب إلى أعماق العالم السفلى إلا بحثا عن مغامرة غرامية جديدة، أو جريا وراء جريمة زنا فى سرير غير شرعى (٩٧-٩٨). وهى كذلك تخاطب ثيسيوس فى نهاية المسرحية قائلة "إنك أنت الذى دمرت ملكك. إنك مهلك فى حبك ومقتك" (١١٦٦-١١٦٧). فهو الذى قتل أنتيوبى فى نوبة غضب جنونية، وهو الذى يدمر الآن فلذة كبده هيبوليتوس بسبب الغيرة، بعد أن كان قد دمر فايدرا نفسها التى تركت أهلها ووطنها من أجله.

ويقول راسين فى مقدمته لمسرحيته "فيدر" مايلى: "لو كنت مدينا ليوريبيديس بفكرة شخصية فايدرا فقط، فإن هذا يعنى أننى مدين له بأروع مسرحية تتمتع بعقدة درامية محكمة وحبكة متقنة هى أفضل ماكتبت. ذلك لأن شخصية فايدرا تملك كل المقومات التى تتطلبها القواعد الأرسطية فى البطل التراجيدى، وهى المقدرة على إثارة عاطفتى الشفقة والخوف. ففايدرا ليست مذنبة تماما، لقد تورطت على يد قدرها وبسبب نقمة الآلهة فى حب آثم كانت هى أول

من فزع له واستنكره، وبذلت قصارى جهدها لكى تتغلب عليه وفضلت الموت على أن تفصح عنه لأى إنسان. وعندما اضطرت إلى ذلك تحدثت عن حبها فى ارتباك كبير، وظهر من حديثها أن حبها يمثل بالنسبة لها عقوبة أنزلتها الآلهة بها ولم يك نابعا من إرادتها الحرة". ويضيف راسين قائلا "بل وحاولت أن أجعلها أقل إثارة للبغض مما هى عند الأقدمين، حيث تقرر هى عند الأقدمين أن تتهم هيبوليتوس لدى أبيه بوحى من إرادتها الذاتية. أما أنا فقد شعرت بأن الدس والافتراء شئ لا يتلاءم مع روح أميرة مثل فايدرا هى على أية حال نبيلة فاضلة. ولذا جعلت أوينونى تقوم بهذا العمل الدنئ بدافع رغبتها فى إنقاذ سيدتها. واقتصر دور فايدرا على التصديق على خطتها، عندما كانت قد بلغت قدرا من الغيرة والثورة أخرجها عن وعيها، إلا أنها فى نهاية المسرحية تظهر لتدين نفسها وتبرئ ساحة المتهم هيبوليتوس".

وجدير بالذكر أن سينيكا كذلك يعكس مفهوم العالم القديم عن الخدم والعبيد وكونهم خسيسين فى نظر الأحرار، حتى إنه لا يؤخذ بشهادة أحدهم إلا بعد ضربه وتعذيبه. ويقول ثيسيوس "سوف تكشف المربية العجوز عن الحقيقة بهذا السوط وبتلك السلاسل، قيدوها ودعوا قوة السوط تستخرج الأسرار الدفينة من أعماق روحها" (٨٨٢-٨٨٥).

والآلهة هم الذين يسوقون الأحداث إلى النهاية المأساوية عند راسين، ففينوس هى التى توحى بالحب الآثم فى قلب وجسد فايدرا، ولا يذكر المؤلف سببا محددا لمقت الآلهة على هذه البطلة، إنهم يجرون الإنسان إلى الخطيئة ثم يعاقبونه على ارتكابها. وتنفرد فايدرا من بين كل بطلات راسين بأن العقوبة التى تنزل بها لا تتمثل فى الموت، وإنما فى المهانة وفقدان الشرف بالإضافة إلى عذاب الآخرة حيث سيقاضيها أبوها مينوس. وتعتبر المسرحية كلها صراعا وحشيا يعتمل فى نفس فايدرا، فهى تقاوم الإغراء ببسالة وتسيطر عليها عقدة الشعور بالذنب. وكل هذا لا يفيدها فى شئ، إذ تنهزم على يد فينوس وعلى يد قدر خبيث صارم

يقلب الموازين ضدها ويحبط كل نية حسنة بطريقة قاسية لم يسبق لها مثيل فى مسرحيات راسين الأخرى. لقد وصفها أحد أتباع الحركة الجنسنية بأنها واحدة من أولئك الذين تنقصهم العناية الإلهية. وتعد المسرحية ككل وسيلة إيضاح مفسرة للمبدأ الجنسنى بأن الإرادة البشرية عاجزة عن أن تقف فى مواجهة الإغراءات بمفردها دون عون الإله وعنايته.

بالرغم من سلامة موقف فايدرا الأخلاقى إلا أنه لم يسمح لها – وكان لا يمكن أن يسمح لها – بالإنتصار فى ظروف ليس فيها منفذ لأمل. إذ لم يظهر القدر شدة فى القسوة ودهاء فى المراوغة وحرصا فى التصميم على محاصرة ضحاياه فى أى مسرحية أخرى لراسين مثلما فعل فى "فيدر". فلقد حاولت البطلة جاهدة أن تقهر عدوها الذى يسكن قلبها وفشلت، فحاولت أن تنفيه إلى ترويزين ليكون بعيدا عنها حتى تتحقق لها الراحة فى ذلك المنعطف الخطر الذى تمر به، راغبة فى أن تعيش فى أمن وسلام بقية أيامها. ولم يحبط خطتها النبيلة هذه سوى قصر نظر زوجها الذى "أحضرها بنفسه إلى شواطئ ترويزين"، وأصبحت من جديد بالقرب من عدوها ومحبوب قلبها الذى سبق أن نفته، فاستيقظ خبلها الجنونى كالنار من تحت الرماد واستعر أواره مرة أخرى (٣٠٢-٣٠٥). وتزداد الطين بلة بمغادرة الملك لترويزين فى إحدى رحلاته الغرامية مخلفا وراءه فايدرا زوجته فى رعاية ابنه. وعندما اشتد ألم الكتمان فى قلب فايدرا قررت الذهاب إلى عالم الموتى. وفى اللحظة التى تفلح فيها المربية فى انتزاع السر من قلب فايدرا تتوارد الأخبار عن موت ثيسيوس، مما يهيئ للمربية الخبيثة فرصة سانحة تدخل منها على فايدرا، التى أصبحت أسيرة تدبيرها بعدما باحت لها بسرها الخطير. وتستغل أوينونى الموقف استغلالا كاملا وتقنع فايدرا بأن تضم جهودها إلى جهود غريمها هيبوليتوس ضد العدو المشترك أريسيا من أجل ضمان مستقبل وسعادة أبنائها. وما أن تصارح فايدرا هيبوليتوس بحبها له وتقع فى الفخ مستسلمة تماما حتى تأتى أخبار جديدة بوصول ثيسيوس إلى البلاد حيا وسالما دون أن يمسه أذى. فلم يعد أمام فايدرا أى

أمل فى الخلاص إذ سد كل مخرج للتهرب من حكم القدر القاسى. وهكذا تتبدل الأحوال وتتوالى الحوادث فى إيقاع لم يسبق له مثيل فى مسرحيات راسين.

ولقد كان بوسع فايدرا أن تعترف لثيسيوس ساعة وصوله بالحقيقة كاملة، لكى تنقذ الموقف من الانهيار التام. ولكنها أساءت فهم تعبيرات التجهم الذى ارتسم على وجه هيبوليتوس فظنت أنه على وشك أن يكشف سرها إلى أبيه فتصاب بالذعر وتطلق لأوينونى العنان لتمارس كل حيلها الإجرامية. وهكذا نجد جزءاً كبيراً من المأساوية فى هذه المسرحية ينجم من مجرد سوء الفهم أو حتى عدم صحة تقدير النوايا القائم على إساءة فهم تعبيرات وجه هذه الشخصية أو تلك. وبالفعل تتهم أوينونى هيبوليتوس لدى أبيه بأنه راود فايدرا عن نفسها. وعندما تنوى فايدرا قرب نهاية المسرحية إنقاذ هيبوليتوس من مصيره الأسود عاقدة العزم على الاعتراف أمام ثيسيوس بكل شئ لم يوقف لسانها ويكبت الكلمات فى فمها سوى علمها عن طريق ثيسيوس بحب هيبوليتوس لأريسيا. وهنا تقف صامتة جامدة وتترك هيبوليتوس يذهب إلى النهاية المريعة. خلاصة القول إنه لم يحدث فى أى مسرحية أخرى لراسين أن يقع مثل هذا التتابع المعقد للأحداث فى منحنيات خطرة. حقا ففى مسرحية "فيدر" تختفى وراء كل صغيرة شاردة وعابرة أهوال جسام ومصائب كبيرة.

وتعتبر شخصية فايدرا راسين أقرب إلى شخصيتها عند سينيكا منها عند يوريبيديس. فالأخير يصورها عنيفة المقاومة وعنيدة الصمود أمام هجوم عاطفة آثمة تملكتها، وهو يشير كثيراً إلى سحر أفروديتى الآسر لا إلى جريمة زنا مخطئة. أما سينيكا فيعامل فايدرا كامرأة شهوانية داعرة غيور. وتلعب الغيرة الطاحنة أيضاً دورا بارزا فى مأساة فايدرا راسين. فعندما تخرج قاصدة أن تعترف لثيسيوس بالحقيقة فى محاولة منها لإنقاذ هيبوليتوس - كما سبق أن ألمحنا - إلى الحد الذى

تقـول فيـه لثيسـيوس "أنقـذ ابنـك.. إن لم يكـن قـد فـات الآوان"[١٣٢] (١١٧٠) ولم يحبـس اعترافهـا سـوى علمهـا بوقـوع هيبوليتـوس أسـيراً لحـب أريسـيا (١١٨٧- ١١٨٨). وهـذه الحادثـة لم تـرد عنـد يوريبيديـس، ولا عنـد سـينيكا، بـل إن نفـس المواجهـة بـين ثيسـيوس وفـايدرا كـان لا يمكـن أن تحدث فـى مسـرحيتيها. وعندمـا تخلـو فـايدرا إلى نفسـها بعـد معرفتهـا بحب هيبوليتـوس لأريسـيا تصـرخ الغـيرة علـى لسـانها قائلـة "إنـه إذن إنسـان يمكـن أن يخضـع لسـلطان الحب، ولم يرفـض إلا حبـى أنـا، ووقـع فـى حـب أريسيا. لم تستطع تضرعـاتى أن تلين لـه قنـاة مما جعلنـى أظـن أنـه قـد أوصـد أبـواب قلبـه فـى وجـه كـل مـايتصل بـالحب. ولكـن هـاهى فتـاة قـد قهرتـه. بينمـا لم يستطع أن يتحملنـى أنـا وحـدى.. أنـا التى كنـت علـى وشـك الدفـاع عنـه وانقـاذه" (١٢٠٣ ومايليـه). وفـى حديثهـا مـع أوينونـى لا تتفـوه إلا بكلمـات الغـيرة وعبـارات الحسـد والشـكوك، فهـى تتسـاءل "متـى وكيـف كـان الحبيبـان يلتقيـان وأيـن كانـا يتبـادلان نظـرات الهـوى وهمسـات العشـق. هـل كـان يقـع فـى أعمـاق الغابـات الكثيفـة؟.. أم بـين الأحـراش الظليلـة؟.. لا شـك أنهمـا كانـا عاشـقين طليقـين لأن السـماء تبتسـم لمثـل هـذا الحـب الـبرئ" (١٢٢٦ ومـا يليـه). وهـى تقـول كذلـك إن حبهمـا سـيظل خـالدا رغـم نفـى هيبوليتـوس مـن البـلاد بفضـل عهـد الحـب والإخـلاص الـذى قطعـه كـل منهمـا علـى نفسـه، وفـى هـذا الحديـث النـارى مـن جـانب فـايدرا العاشـقة التـى خـاب سـعيها تـتردد كلمـات "الغـيرة الوحشـية" أو "الجنونيـة" (١٢٥٢

---

(١٣٢) يعد "فوات الآوان" عنصرا أساسيا من عناصر المأساوية لدى شعراء التراجيديـا الإغريقيـة، وفـى مسـرحية راسين كذلك. فعندما تنصح أوينونى فايدرا بأن تتجنب رؤية هيبوليتوس لكى تفلح فـى مقاومـة حبهـا لـه تصرخ فايدرا قائلة "فات الآوان، (٧٦٥). وبعد اللقاء بـين أريسـيا وثيسـيوس، وعندمـا يخلـو الأخـير إلى نفسه يأمر الحراس بأن يحضروا أوينونى آملا فى الحصول على الحقيقة كاملة منها ولكن كـان "الآوان قـد فات" إذ كانت أوينونى قد رحلت إلى عالم الموتى.

وعن هذا الموضوع أو "التيمة" عند الإغريق راجع:

أحمد عتمان، "الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى" ألف مجلة البلاغة المقارنة" عـدد ٩ (الجامعـة الأمريكيـة بالقاهرة ١٩٨٩، ص١٧٣-١٨٨.

ومايليه)، ويبلغ بها اليأس غايته لأنها قد ارتكبت بالفعل جرائم جسيمة دون أن تجنى أية ثمار صغيرة أو كبيرة. وعندما تحاول أوينونى تهدئتها تنفجر فيها هذه المرة غضبا ونفورا وتطردها شر طردة، لأنها أدركت أنها كانت صاحبة التدبير الخبيث لكل ما وقعت فيه من أخطاء، وتصفها بأنها رأس الأفعى (١٣١٢ ومايليه).

تنفرد فايدرا راسين من بين بطلات المؤلف جميعهن ليس فقط بقوة عاطفتها وإنما أيضاً بماهية هذه العاطفة الشاذة. ففى حين نجد إفيجينيا فى المسرحية المسماة باسمها وكذا مونيمى فى "ميثريداتيس" تواجهان ساعاتهما الأخيرة برباطة جأش منقطعة النظير بعيدا عن العنف والألم والثورة الجنونية وعقدة الذنب المتسلطة، نجد فايدرا مثقلة بوطأة كل هذه العواطف المقلقة جميعا. وتتمتع فايدرا بحرارة حب بروكسانا فى "باجازيت" ونبل أخلاق مونيمى فى "ميثريداتيس"، مما ينجم عنه صدام مروع داخل نفس الملكة الأثينية وهو صدام بلغ من الحدة مبلغا لم يسبق له مثيل، إذ يرصد له المؤلف كل ما ملكت يداه من إمكانيات درامية لتعميق خطوطه وزيادة أصدائه. فالعاطفة التى تحكمت فى فايدرا وأطارت بعقلها عاطفة مينوس من إشباعها، لأنه من الطبيعى أن يرفض هيبوليتوس حبا زانيا محرما لا يحظى بأى تقدير على الإطلاق: ويزيد من عذاب فايدرا أنها تدرك كل ذلك ولكنها لا تملك له تبديلا"، وهى لا تقوى على أن تنطق باسم حبيبها هيبوليتوس عندما باحت بسرها للمربية وتترك ذلك لها وتقول "لقد نطقت أنت باسمه"، وتضيف "إن مرضى يعود إلى الماضى البعيد.. يبدأ من بعد ارتباطى برباط الزوجية مع ثيسيوس" (٢٦٤ ومايليه)، أى أن حبها لهيبوليتوس أصبح مرضا مزمنا. وهى تعرف أنها لعنة ورثتها عن أمها التى تناجيها فتقول "فى أية هاوية سحيقة رماك الحب يا أماه" (٢٥٠)، وتقول كذلك "إننى لآخر أفراد هذه السلالة التعسة" (٢٥٧-٢٥٨).

وعلى الرغم من الجرائم الجسيمة التى ارتكبتها فايدرا إلا أنها امرأة عادلة فاضلة. إنها على وعى تام ومستمر بذنبها، فهى تصرخ فى وجه هيبوليتوس "إننى أحترق حبا لك فلا تحسبن مع ذلك أننى أشعر ببراءتى؛ ولا تظن أن داء الرضا عن

النفس قد غذى سم الحب الذى طغى على روحى، إننى أذوى وأذبل فى عذاباتى ودموعى" (٦٧٣-٦٧٦ و ٦٩٠). وعند علمها بعودة ثيسيوس سالما نتساءل عما هى فاعلة وهى تشاهد زوجها إلى جوار ابنه كدليل على جريمتها! بل وكيف ستجرؤ على الاقتراب من زوجها الذى خانته (٨٤١-٨٤٢). فهى إذن تعرف وتعترف بجرمها ولا تنتمى إلى أولئك المذنبين الذين يعربدون فى ذنوبهم رافعين رؤوسهم فى وقاحة دونما أى خجل أو استحياء (٨٥٠-٨٥٢). وهى تشعر أن جدران القصر نفسها ستفضح أمرها (٨٥٥-٨٥٦ قارن مسرحية يوريبيديس ٤١٥-٤١٨ وانظر أعلاه). وهكذا لا يمكن أخلاقيا أن ندين حب فايدرا لابن زوجها على أنه زنا محرم، لأنها لم تك إلا فريسة لقوى فوق طاقتها وضحية لانتقام الربة فينوس من هيبوليتوس، والغريب أن راسين لا يترك فرصة إلا ويجعل الملكة تدين نفسها بنفسها، إذ تقول "تفوح منى رائحة أقبح جريمة زنا وخيانة" (١٢٧٠)، مما يدفع بعض النقاد إلى الاعتقاد بأن انشغال راسين بمسألة عقدة الذنب إنما يرجع إلى حالة الشاعر النفسية، لا إلى احتياجات الموضوع الدرامية وذلك كما سبق أن ألمحنا.

ففايدرا إذن، آخر من يتهم بالانحلال الخلقى، وهى مع ذلك لا تعزو خبلها إلى فعل الآلهة - وما أسهل ذلك عليها وعلى الضعفاء - ولكنها تدين نفسها وهو أمر يحسب لصالحها فهو دليل قوة فى موقفها الأخلاقى. ويزيد من شعور فايدرا بالإثم أن أباها هو قاضى قضاة الموتى، وجدها هو إله الشمس فويبوس أبوللو، وهما بالقطع عند راسين يرمزان إلى بعض الأفكار المسيحية، إذ لا تخفى عن عيون الشمس الساطعة خافية فى الأرض ولا فى السماء وتماما كإله الحركة الجنسنية الذى هو أيضاً بكل شئ بصير. ومينوس يقاضى الموتى الذين تصطك فرائصهم أمامه خشية ورعبا كما يرتعد الناس أمام "القاضى الأعلى" يوم القيامة. تقول فايدرا" يالى من بائسة أعيش ولا أستطيع أن أتحمل نظرة عين الشمس المقدسة التى منها أنحدر" (١٢٧٣-١٢٧٤). فكل شئ على وجه الأرض إذن فى اعتقاد فايدرا

يدينها ويعريها تماما، ولا يترك لها حتى فرصة الاحتماء بأية ظلال، فهى عارية ومكشوفة أمام آلاف الأعين من أسرتها الربانية. وينتظرها فى العالم الآخر أبوها قاضى الموتى. ولا يمثل الموت بالنسبة لها خلاصا نهائيا من الذنب كما هو الحال عند سينيكا الرواقى، وهذا ما سنتناوله بالتفصيل وشيكا.

وفايدرا هى ضحية الغضب الإلهى والقدر فجريمتها ليست إلا "عقابا إلهيا" نزل بها. فهى ليست عملا إراديا إذ كانت مسيرة لا مخيرة فى ارتكاب ما اقترفت من ذنوب. ومع ذلك فهى مسئولة عن أفعالها. لقد كان بإمكانها أن تتجنب الكارثة فى الوقت الحرج بقليل من الصمود والمقاومة. ويتفق هذا مع المبادئ الجنسنية التى تقول بأنه على الرغم من أن مصير كل إنسان أن يذهب إلى الجحيم أو إلى جنات النعيم أمر مقدر ومقرر؛ إلا أن كل فرد ملزم بأن يسلك فى الحياة مسلك صاحب الإرادة الحرة أخلاقيا. وبالفعل ليست فايدرا مسلوبة الإرادة تماما، ولكن الظروف التى أحاطت بها لم تترك لها إلا مجالا ضيقا للاختيار بحيث تبدو وكأنها غير مخيرة، وإن كنا لا نستطيع أن نصفها بأنها مسيرة. فهى إذن مسيرة مخيرة، كانت كمن يقف أعزل السلاح أمام أقوى الأبطال المدجج بأعتى الأسلحة، أو كمن قذف به وسط الوحوش الضارية وعليه أن يبذل أقصى مايستطيع لكى يكسب المعركة أو ينجو من الهلاك على الأقل. وهى معركة خاسرة بلا ريب. وتقع مسئولية فايدرا فى الأحداث التراجيدية فى فشلها أمام عاطفتها، مما أعطى الفرصة لأوينونى الخبيثة لكى تلعب بها كالدمية، تدفعها إلى التصريح بحبها لهيبوليتوس وتمنعها من الانتحار. ولقد أثبتت فايدرا قدرتها على الثبات والصمود عندما حاولت نفى هيبوليتوس إلى ترويزين، ولكن الأقدار ذهبت بثيسيوس لمدة نصف عام يغيب عنها ويتركها أمانة فى عنق هيبوليتوس نفسه. خلاصة القول إن فايدرا فى المقام الأول ضحية للظروف والأقدار، وفى المقام الثانى ضحية شخصيتها وعاطفتها. فالبشر عاجزون إن لم ترعهم العناية الإلهية، وفايدرا واحدة من البشر الأخيار الذين لم تشملهم الرعاية الإلهية الجنسنية. وهى كأى واحد من

معتنقى الجنسنية تعيش فى استغراق تام وحيرة دائمة لا تدرى ما إذا كانت مذنبة أم لا. ولا نترك لنا إلا لحظات قليلة من الراحة؛ إذ تشعرنا دائما بأنها "منبوذة من كل الأحياء والأشياء"، وهى – فى رأى أتباع الحركة الجنسنية – "امرأة عادلة جانبتها العناية الإلهية" تقول فايدرا "وهل أظلم وألطخ وجه البراءة بالسواد" (٨٩٣)، وهى تخاطب هيبوليتوس قائلة "انتقم منى.. خلص العالم من وحش خرافى شرير" (٦٩٩-٧٠١). ورغم أن هذه العبارات وغيرها الكثير تحمل تأثيرات واضحة لأسلوب سينيكا الشعرى، إلا أنها تعكس بصدق مدى شعور فايدرا بالذنب ورغبتها فى الموت.

نظرة الشعراء الثلاثة إلى الموت

من وطأة الحب الطاغى تعلن فايدرا يوربيديس أنه لا يمكن لها أن تعود إلى سابق عقلها ولا أن تظل على ما هى عليه من خبل، فالأفضل لها إذن أن تموت. ونعلم من المربية أنها لم تذق الطعام منذ ثلاثة أيام مستهدفة أن تقتل نفسها جوعا. وتعلق الجوقة على ذلك بأن فايدرا ستكسب راحة القلب بموتها، لأن الحب الذى وقعت فيه قاتل. ولكن المربية – التى لا يذكر يوربيديس لها إسما – هى التى تثنى فايدرا عن فكرة الموت قائلة لها: "لو مت أنت فماذا عن أبنائك؟.. لن يرثوا عرش أبيهم لأن إبن هيبوليتى من ثيسيوس سفاحا (أى هيبوليتوس) يطمع فى الملك وسيكون أبناؤك خداما تحت إمرته" (٣٠٥-٣١٠). وتعدل فايدرا عن فكرة الموت ولكنها عندما تتنصت مع الجوقة للحوار الذى يدور بين هيبوليتوس والمربية التى ذهبت لتكشف عن حب سيدتها للأمير الشاب وتصل إلى أسماعها عبارات التعنيف والتوبيخ التى يوجهها هيبوليتوس للمربية تقرر فايدرا ثانية اللجوء إلى الموت فورا كحل أخير للخلاص مما حل بها. وفى الحقيقة يشكل موضوع الموت ركنا هاما من أركان المأساوية فى المسرحية، فذكره يتردد دوما على ألسنة كل الشخصيات. وفى النهاية تموت فايدرا كما يموت هيبوليتوس وكذلك المربية. كل هؤلاء يموتون ويتركون الباقين لحياة أسوأ من الموت. فليس مصير ثيسيوس الذى

يبقى على قيد الحياة أفضل من مصير هيبوليتوس الذى فارقها ومات شر ميتة بعد أن مزقت الخيول جسده إربا إربا. وإذا كان موته لا ينبع من خطأ ارتكبه سوى أنه لم يخضع لسلطان أفروديتى، فإن فايدرا قد لجأت للموت لكى يخلصها من الهوان وينقذ شرفها الذى تمرغ فى التراب. وهذه النظرة للموت كمنقذ ومخلص من آلام الحياة عند يوريبيديس تعد فى نظرنا بذرة صالحة لتطوير فكرة الرواقيين فيما بعد عن الموت، والتى يستغلها سينيكا أحسن استغلال فى تراجيدياته كما سيأتى قولنا بعد قليل.

وشهادة الموتى عند يوريبيديس صادقة مصدقة لا يرقى إليها الشك، فعندما يلتقى ثيسيوس بابنه هيبوليتوس بعد أن اتهمت المربية الابن لدى أبيه وبعد أن قرأ ثيسيوس الرسالة التى وجدت فى يد فايدرا المنتحرة ، يقول الأخير لابنه "إنها (أى فايدرا) ميتة الآن فلا تحسبن أن موتها سينقذك أيها المجرم الوقح؛ لا بل إن موتها فى حد ذاته ليعد الدليل القاطع على إثمك وثبوت التهمة عليك، وأى قسم وأى شهادة يمكن أن تقف أمام شهادة موتها أو تبرئك من جريمتك؟ وهل كانت ستغامر بحياتها بسبب عداء طبيعى لك؟" (٩٥٨ ومايليه).

ويصل هيبوليتوس إلى المسرح نصف ميت وهو يناجى متحسرا أعضاء جسمه الممزقة أو المهشمة فى حزن وأسى، فهى التى كانت مصدر فخره ومجلبة مجده البطولى وأضحت الآن ألما طاحنا وأسى مؤسفا، وهو منظر يزيد قطعا من الجو المأساوى ولاسيما إذا أضيف إليه حديث الرسول فى وصف ماحدث له بالتفصيل (١١٧٣-١٢٥٤). ونعلم من الرسول كذلك أن هيبوليتوس كان أثناء وقوع الكارثة يناجى رب الأرباب قائلا "أى زيوس لأمت إن كنت مذنبا! ليت أبى يعرف أنه لم يكن على حق فى اتهاماته لى وإن لم يحدث ذلك فى حياتى فليتم بعد مماتى" (١١٩١-١١٩٣). ويؤكد الرسول نفسه بأنه لن يصدق أبد الدهر أن هيبوليتوس كان مذنبا، ولو شنقت أمامه سلالة النساء برمتها، أو لو تركن جبلا بأكمله من الرسائل تتهمه وتدينه (مشيرا إلى رسالة فايدرا ١٢٤٩-١٢٥٤).

خلاصة القول إن حديث الرسول فى وصف موت هيبوليتوس رغم أنه طويل جدا مما يجعل مسرحته أمرا عسيرا، إلا أنه بما يحوى من أهوال وتفاصيل دقيقة يزيد من وقع الكارثة على نفس ثيسيوس والجوقة وبالتالى على جمهور المشاهدين.

والموت فى المسرحية لا يمثل عقوبة مخيفة. لأن الحياة الأليمة المضنية هى العقوبة الحقيقية وهى فكرة ستظهر بوضوح أكثر فى كل تراجيديات سينيكا الرواقية. المهم أن هيبوليتوس يوريبيديس يتمنى أن يعاقبه أبوه بالموت قائلا "إننى لأعجب لطبعك اللين ياأبتاه! فلو كنت أنا فى مكانك ماترددت لحظة واحدة فى قتلك، وما كنت لأكتفى بأن أعاقبك بالنفى بعد أن تجرأت على أن تلمس زوجتى" (١٠٤١-١٠٤٤). فيرد ثيسيوس قائلا" لا.. لن أقتلك؛ فكم من مجرم سعيد بموته السريع.. سأتركك تهيم منبوذا من وطنك فى أرض أجنبية تمتص الثمالة الأخيرة لحياتك المريرة وتلقى جزاء المجرمين الأوفى" (١٠٤٥-١٠٥٠). وفى نهاية المسرحية تعلن الإلهة أرتميس أنها ستمنح هيبوليتوس مكانا مكرما فى ترويزين إذ ستقدم عذارى المدينة القرابين له قبل زواجهن (١٤٢٣-١٤٢٦). وهذا يعنى بعبارة أخرى أن هيبوليتوس سيعبد بعد موته بطلاً أى أنه سيؤله، وتبرئ أرتميس ثيسيوس قائلة "إن موته (أى هيبوليتوس) لم يكن من وحى إرادتك الحرة، إذ من الطبيعى أن يخطئ البشر إذا كانت الآلهة هى صاحبة التدبير" (١٤٣٣-١٤٣٤). وتتجه بالخطاب إلى هيبوليتوس فتقول "ينبغى عليك ألا تكره والدك، فأنت تعرف الآن سر هلاكك" (١٤٣٥-١٤٣٦). وأكثر من ذلك فإن ثيسيوس يسأل ابنه الذى يلفظ أنفاسه الأخيرة قائلا "هل ستموت وتتركنى مذنبا مدنسا" (١٤٤٨). فيرد هيبوليتوس "لا ياأبتاه إننى ابرئك من دمى" (١٤٤٩). وهكذا نجد الأوضاع تنقلب فمن كان متهما ومنفيا ومنبوذا أصبح الآن بريئا، وموجه الاتهامات السابقة يطلب الآن الصفح والغفران من المتهم الذى يجلس الآن فى مجلس القضاة. ويرجع هذا الانقلاب فى المواقف إلى الموت، إذ أن الميت فى النهاية يظهر فى مركز أفضل

من الحى. يقول هيبوليتوس مخاطباً أباه "رغم أن الخطأ خطؤك إلا أننى أبكى عليك أكثر من بكائى على نفسى" (١٤٠٩).

وإذا أردنا أن نتعرف على مفهوم سينيكا الفيلسوف الرواقى للموت فعلينا أن نسمع فايدرا وهى تقول مخاطبة مربيتها "لا لم يهجر الحياء روحى النبيلة تماما.. ياويلتى ! يالسمعتى الطيبة! لن أسمح بأن تشوبك شائبة. لا طريق أمامى للخلاص من هذا الشر المستبد، دعينى أتبع زوجى بالموت (أى إلى عالم الآخرة) لأستبق خطيئتى إلى هناك" (٢٥٠-٢٥٤). وترد عليها المربية ".. لهذا السبب أى لأنك أعلنت أنك تستحقين الموت اعتبرتك جديرة بالحياة" (٢٥٦-٢٥٧). وتقول فايدرا كذلك "لابد أن يموت من قرر ذلك، فلا منطق يحول بينه وبين الموت" (٢٥٩-٢٦٠). ويدور حوار بين فايدرا وثيسيوس، حرى بنا أن نتابعه:

"فايدرا: إن أراد أحدهم الموت فلا تنقصه الوسيلة

ثيسيوس: خبرينى أى ذنب ترومين التطهر منه بالموت.

فايدرا: أننى مازلت حية". (٨٧٨-٨٧٩).

ففايدرا تعتبر أن ذنبها هو أنها لم تنه حياتها للآن مع ما أقترفت من آثام. وفى لحظاتها الأخيرة وأمام جثمان هيبوليتوس تقول وهى تخاطبه "بيدى هذه سوف أبرئ ساحتك، ففى قلبى الشرير سأغرس هذا السيف وأخلص فايدرا من الحياة والجريمة فى آن واحد .. دعنى أهدئ من روع شبحك فى العالم السفلى. فإن لم يكن من نصيبنا التلاقى فى هذه الحياة الدنيا فلنتحد فى الآخرة" (١١٧٦-١١٨٤). ثم تناجى الموت قائلة "أنت الوحيد الذى سيطهرنى أيها الموت من الحب الآثم! أنت أيها الموت خير ملجأ للشرف المفقود! إنى أهرع إليك فافتح لى ذراعيك الصالحتين" (١١٨٨-١١٩٠). وبلغ من رغبة أشخاص المسرحية فى الموت أن ثيسيوس الذى عاد لتوه من العالم الآخر يتمنى أن يعود من حيث جاء فى أقرب فرصة (١٢١٧-١٢١٩).

خلاصة القول إن الموت عند سينيكا يمثل حلا لكل المشكلات ومطهرا لكل آثم وملجأ لكل يائس، من انتصر على الخوف منه تغلب على كل ألم وقهر كل معضل؛ ففي هذا الانتصار انتصار للنفس على النفس وتأكيد لسمو قدرة الإنسان فوق كل الأقدار(١٣٣).

أما عند راسين فحيث أن فايدرا هي بطلة المسرحية بلا منازع فهي التي تأخذ وقتنا وتستولى على جل انتباهنا من البداية للنهاية، لذا كان من الممكن أن تنتهي المسرحية بستار الفصل الرابع، وبالتحديد عند البيت ١٢٩٤ حيث تعلن الملكة أنها ستنهي وشيكا حياتها، حياة العذاب والألم، لاسيما بعد أن عرفت بحب هيبوليتوس لأريسيا وتأكدت من أن حبهما أبدى لن تنفصم أواصره. ولكن راسين يضيف الفصل الخامس الذى يضم منظر لقاء هيبوليتوس وأريسيا ووصف ثيرامينيس لموت هيبوليتوس، وكلا العنصرين لا يضيفان جديدا إلى عظمة راسين الدرامية. وينطبق هذا القول كذلك على منظر ظهور فايدرا في نهاية المسرحية والذى لا يستدعيه البناء الدرامي وإنما يستوجبه المضمون الأخلاقي الذى أراد راسين أن يؤكده بظهور فايدرا أمام الناس وإعلانها التوبة والندم وشربها للسم القاتل إدانة للنفس وعقابا ذاتيا على الجريمة والإثم.

وتصف بانوبى ساعات فايدرا الأخيرة فتقول إنها كانت تحاول تسكين آلامها الوحشية بأن تأخذ أطفالها في أحضانها فتغرقهم في بحر دموعها، وفجأة تبكي بدموع عاطفة الأمومة وترتعد من الفزع وتبعد عن نفسها فلذات كبدها. تهيم في أروقة القصر بلا هدف، تنظر إلى الجميع في وحشية ولكنها لا تتعرف على أحد ممن تحدق فيهم. تكتب إحدى الرسائل لتمزقها ثم تعيد كتابتها وتمزيقها

---

(١٣٣) عن مشكلة الموت والانتحار في الفلسفة الرواقية بصفة عامة وعند سينيكا بصفة خاصة راجع:

Ahmed Etman, The Problem of Heracles' Apotheosis, pp. 258-270.

وعن ارتباط فكرة الموت بالمسرح راجع:

Henri Gouhier, Le Théâtre et l'Existence. Librairie Philosophique J. Vrin. Paris 1973, pp. 69-89.

ثلاث مرات (١٤٧٠ ومايليه). وبعد أن يعلم ثيسيوس بآلام ومتاعب فايدرا وموت أوينونى يأمر بالإسراع للحاق بهيبوليتوس ويضرع إلى نيبتونوس أن يؤجل تنفيذ لعنته على إبنه ودعاءه له بتدميره. ولكن هيهات أن يتحقق ذلك! لقد سبق السيف العذل وبلغ السيل الزبى وفات الآوان[١٣٤] إذ فى نهاية حديث ثيسيوس يأتى ثيرامينيس ليقص ما لحق بهيبوليتوس من أهوال.

يأتى الموت فى مسرحيات راسين المبكرة كخاتمة طبيعية ومتوقعة يتشوق إليها الجمهور فى تطلعه لحل العقدة التراجيدية. ويتضح من المقدمة التى كتبها راسين لمسرحية "إفيجينيا" أن الشاعر بوحى من دراسته للقدماء ولاسيما يوريبيديس صاحب الحظوة لديه دائما قد غير من وجهة نظره هذه حول دور الموت فى المسرح. ففى هذه المقدمة يتحدث راسين عن المعاناة فى شخصية ألكيستيس عند يوريبيديس وهى البطلة التى رأت بأم رأسها شبح الموت فى مسرحية يتهدد الموت فيها هذه البطلة كل لحظة. أما مسرحية "فيدر" موضوع دراستنا فتبدأ أحداثها والبطلة تموت عشقا وجوى وغيظا من شدة كتمانها لعاطفتها المشبوبة، ولكن المأساوية فى شخصيتها لا تقوم على موتها فى نهاية المسرحية، وهاهى نفسها تقول لأوينونى "لقد مت هذا الصباح وأنا جديرة بالرثاء، لقد أخذت بنصيحتك.. وها أنا أموت ميتة غير شريفة" (٨٣٧-٨٣٨). وعندما قالت أوينونى لفايدرا من قبل "لتعيشى، فالواجب يحتم عليك أن تعيشى"، ترد فايدرا قائلة "لا.. فلقد أطلت أيامى الآثمة أطول مما ينبغى" (٢٠٧ ومايليه). ولم يحدث فى مسرحية أخرى أن يحاول شخص ما أن يثنى آخر عن فكرة الموت كما تفعل أوينونى مع فايدرا. وعندما تفلح أوينونى فى الإبقاء على حياة فايدرا فإن هذا لا يعنى إلا تأجيلا لموتها وتطويلا لعذابها لكى تشرب الكأس المريرة حتى الثمالة. أى أنه لن يسمح لها بالموت قبل أن تبلغ من الهوان والانحطاط والمذلة

---

(١٣٤) أنظر حاشية رقم ١٣٢.

درجة لم تبلغها أى بطلة أخرى عند راسين. أضف إلى ذلك أنها عندما سترحل إلى العالم الآخر ستجد كل أبواب الأمل فى حياة أفضل موصدة تماما لأسباب سبق أن فصلنا القول فيها.

وعندما علمت فايدرا بقدوم ثيسيوس حيا تناجى الموت أن يأتى لكى يخلصها من الهاوية التى تنزلق إليها، فالموت فى رأيها لا يخيف التعساء (٨٥٧-٨٥٩). ولم يثنها عن الموت - كما سبق أن ذكرنا - سوى رأى أوينونى بأن الناس سينظرون إلى موتها على أنه هروب من وجه زوجها المخيف واعتراف صريح بالذنب، لأن خصمها علاوة على ذلك سيروى قصة جريمتها لكل من هب ودب (٣٦٩ وما يليها). ثم إن المربية قد أشعلت فيها خوف الأمومة على الأبناء ومصالحهم فى بقائها حية بعد موت أبيهم. فالموت بالنسبة لفايدرا راسين كما هو الحال لفايدرا سينيكا مطهر من كل دنس - لا فى شخصها فحسب - (إنما فى الطبيعة كلها أيضاً. فهى تقول فى آخر كلماتها "إن الموت الذى سيسلب عينى النور سيعيد إلى أشعة الشمس طهرها" (١٦٤٣-١٦٤٤). وفى هذا القول نجد ربطاً وثيقاً بين الإنسان والنظام الكونى كما حدث فى مسرحيات شكسبير على خلفية كلاسيكية لا تخطئها العين.

راسين بين يوريبيديس وسينيكا

والآن يمكننا أن نطرح سؤالا هاما عن علاقة مسرحية راسين بمصدريها الإغريقى واللاتينى. فمن المعروف أن راسين قد شغف إعجابا بفن يوريبيديس كما يقرر ذلك صراحة فى مقدمته للمسرحية، إذ يقتطف عبارة أرسطو المشهورة عن يوريبيديس فى كتاب "فن الشعر" وفحواها أن يوريبيديس هو أكثر شعراء التراجيديا تراجيدية. والجدير بالذكر أن النقاد فيما بعد قد أطلقوا نفس العبارة على راسين، إذ اعتبروه أكثر شعراء فرنسا التراجيديين مأساوية وأعظمهم قدرا. ولا يذكر راسين فى مقدمته دينه للفيلسوف الرومانى سينيكا. فهل ياترى يمكن

إغفال تأثير الأخير عليه؟ وهل تعتبر مسرحية "فيدر" راسين أقرب إلى "هيبوليتوس" يوريبيديس منها إلى "فايدرا" سينيكا؟ هذا ما سنحاول أن نجيب عليه فى السطور الأخيرة من بحثنا.

لا يختلف اثنان حول تأثير يوريبيديس العظيم على راسين، ولكن ينبغى ألا يجعلنا هذا ننسى تأثيرات سينيكا الواضحة على المسرحية التى ندرسها. ويهمنا هنا أن نشير إلى حقيقة أن سينيكا كان القنطرة التى عليها عبرت التراجيديا الإغريقية إلى أوروبا، وأن تأثيرات الأخيرة على المسرح الأوروبى كانت لفترة طويلة من الزمن عن طريق مسرحيات سينيكا وهذا ما سبق أن تناولناه فى ثنايا هذا الكتاب. حتى بدأ الاتصال المباشر بين الآداب الأوروبية الحديثة وبين التراث الإغريقى ونصوصه الأدبية فى لغتها الأصلية أو مترجمة. وبالإضافة إلى ماذكرنا طوال بحثنا عن تأثيرات سينيكا على راسين سنشير هنا بوجه خاص إلى بعض النقاط الدالة على تأثر راسين العميق بالفيلسوف الرومانى.

وأول قاسم مشترك بين سينيكا وراسين هو موقفهما من التراث الأسطورى القديم كوسيلة للتعبير عن آراء عصرية. الأول يستغل الأساطير للتعبير عن فلسفته الرواقية، والثانى يشرح من خلالها معتقداته الجنسنية. لا أحد منهما ولا حتى جمهوره يعتقد اعتقادا راسخاً فى هذه الأساطير ولا فى الآلهة التى تدور حولها. ذلك أن الأساطير قد صارت إبان العصر الفضى للأدب اللاتينى فى القرن الأول الميلادى الذى عاش فيه سينيكا مجرد موضوع أدبى تقليدى بعد أن فقدت إيمان الناس بها كعقيدة دينية راسخة. وبالمثل لا يمثل العنصر الأسطورى عند راسين إلا زخرفا أدبيا يستغله لخدمة أغراضه الدرامية.

ومن الملاحظ أن سينيكا كفيلسوف رواقى يؤمن بأن الروح أصلها نارى وأن النار هى القوة الخالقة والمهندس البارع الذى ينظم الكون كله ويصف كل

شئ فى مسرحيته بالنار[١٣٥] ابتداء من سلالة فايدرا المنحدرة من جوبيتر ذى الصاعقة وأبوللو – الشمس، إلى حبها وعاطفتها المتقدة التى تشعل النار فى كل شئ حتى إن المرء يلمح لهيبها المستعر فى عينيها لدرجة أن المربية تصرخ فى وجهها "أخمدى ألسنة نيران ذلك الحب الآثم، إننى أضرع إليك! وتجنبى عملا لم يأته إنسان حتى فى بلاد البرابرة" (١٦٥–١٦٧). وهذا عنصر ورثه راسين عن سينيكا، فكلمة النار ومشتقاتها واستخداماتها الرمزية والمجازية تتردد عنده فى مسرحية "فيدر" كثيرا[١٣٦].

كذلك فإننا نجد راسين يشير دائما إلى تأثيرات الأحاسيس الداخلية للأشخاص على ملامح الوجه ولاسيما نظرات العيون. فثيرامينيس مثلا يقول لهيبوليتوس العاشق "إن عينيك تبدوان مثقلتين بنار دفينة، فلا شك أنك قد سلمت أمرك للحب" (١٣٤–١٣٥). كما أن كلمة "الوجه" و "الملامح" و "العيون" وما إلى ذلك تتردد فى نص المسرحية بكثرة لافتة للنظر. وهذا عنصر آخر ورثه راسين من سينيكا الفيلسوف الرواقى[١٣٧]. الذى اهتم بالتحليل السيكولوجى لشخوص مسرحياته، وآمن بوجود تفاعل مستمر ليس فقط بين المشاعر الداخلية والمظهر الخارجى للإنسان، وإنما أيضاً بين حالة هذا الإنسان النفسية والظواهر الكونية من حر وبرد وعواصف وما شابه ذلك.

---

(١٣٥) راجع على سبيل المثال سينيكا "هيبوليتوس" أبيات: ١٧٣ – ١٩١ – ٢٨٠ – ٢٩٣ – ٣٣٠ – ٣٣٨ – ٣٥٥ – ٣٦٤ – ٤١٥ – ٥٦٨ – ٦١٥ – ٦٤٣ – ٦٨٣ – ٧٠٠ – ٧٤٠ – ٧٤٥ – ١٢٦٩ – ١٢٧٤ ..الخ.

(١٣٦) راجع التحليل اللغوى المفصل لمسرحية "فيدر" راسين فى هذه الدراسة القيمة:

Danielle Kaisergruber - David Kaisergruber - Jacques Lempert, *Phèdre* de Racine pour une sémiotique de la representation classique. Librairie Larousse, 1972.

(١٣٧) راجع سينيكا "هيبولتوس" أبيات: ١٣٤ – ٣٠٥ – ٦٣٣ – ٦٣٤ – ٦٥٤– ٦٧٣ – ٦٧٩ – ٦٨٠ – ٧٥٤ – ١١١٣ – ١١٩٤ – ١٣٠٦ – ١٦٢٥.

الخاتمة

لقد حاول هذا الكتاب أن يسد نقصاً فى المكتبة العربية عن حضارة عصر النهضة ولاسيما ما يتصل بالمسرح. فالمكتبة العربية بحاجة ماسة لمثل هذا الكتاب لأن الأمة العربية وفى مقدمتها مصر تمضى فى مشروعها للنهضة الثقافية منذ قرنين من الزمان، ولايصح أن نمضى هكذا فى طريق النهضة دون أن نستوعب عصر النهضة الأوروبية استيعاباً كاملاً بالدرس والتأمل.

أما المسرح فى الوطن العربى فقد سبق لنا أن عبرنا عن رأينا بأن هذا المسرح يعانى من الأنيميا الثقافية الحادة، ولا أدل على ذلك من أنه لا توجد فى المكتبة العربية دراسة واحدة متكاملة عن المسرح فى عصر النهضة، فى حين كتبت المئات أو الآلاف من الدراسات باللغات الأوروبية الحديثة وغيرها عن هذا الموضوع.

ولعلنا وإحساسنا بهذا النقص حاولنا فى المقدمة والباب الأول بفصوله الأربعة أن نعطى فكرة مجملة عن المسرح فى عصر النهضة بداية بإيطاليا ثم فرنسا وإسبانيا وألمانيا. وكنا نزمع أن نضمن هذا الباب فصلاً عن مسرح النهضة فى انجلترا ولكننا تحشينا من تضخم الكتاب، ومع ذلك فلربما فعلنا ذلك فى الطبعات القادمة بإذن الله. ويخفف من شعورنا بهذا النقص فى الباب الأول أن الباب الثانى يبدأ بالفصل الأول عن مصادر شكسبير الكلاسيكية وفيه تناولنا الكثير من النقاط حول المسرح الإنجليزى الناهض.

وفى الباب الثانى على أية حال انتهجنا منهجاً آخر، إذ رأينا أن التحليل المفصل لمسرح شكسبير وراسين مع العودة للأصول الكلاسيكية يعد درساً تطبيقياً وإيضاحا كاشفاً ومفصلاً للكثير من القضايا التى ألمحنا إليها فى الباب الأول.

ومع ذلك يلاحظ القارئ الحصيف أن منهجنا في الفصل الأول من الباب الثاني يختلف عن منهجنا في الفصل الثاني من نفس الباب. ففي الفصل الأول تناولنا المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير، وفي الفصل الثاني ركزنا حديثنا على مسرحية "فيدر" لراسين وأصولها الكلاسيكية. ولا تناقض في هذين الاتجاهين من الدرس المقارن. بل لقد تعمدنا بذلك أن نضرب المثل وأن نوضح للقراء والدارسين أننا بحاجة لمثل هذين الاتجاهين. فنحن بحاجة لدراسة "هاملت" شكسبير على سبيل المثال مع مقارنتها بمصادرها الكلاسيكية ولاسيما "الأوريستيا" لأيسخولوس. ونحن بحاجة لمثل هذه الدراسة عن كل مسرحية من مسرحيات شكسبير، ونعني الدراسة المقارنة القائمة على تحليل النصوص تحليلاً وافياً. من جانبنا حاولنا ذلك في دراسة سابقة لنا عن "أنطوني وكليوباترا" لكن أين بقية المسرحيات؟

وبالنسبة لراسين (وكورني وموليير) فنحن بحاجة إلى دراسة مفصلة عن المصادر الكلاسيكية لمسرح هذا الشاعر الفرنسي المبدع، دراسة تتناول ثقافته الكلاسيكية ومصادرها، وعلاقته بالكلاسيكية الإيطالية وغيرها من الاتجاهات الرئيسية للفكر الأوروبي الناهض الذي تمتد جذوره إلى الماضي الإغريقي والروماني وتبدأ الإرهاصات الأولى منذ العصور الوسطى (بترارك وبوكاشيو ودانتي) ثم المسرح الإيطالي الذي نهض به المثقفون وروجته كوميديا ديللارتي.

هدفنا القريب إذن هو استنهاض الهمم نحو استكمال هذه الدراسات. أما الهدف بعيد المدى فهو الإفادة من دروس عصر النهضة الأوروبية في تقويم مسارنا النهضوي. ولعلنا نضيف هدفاً ثالثاً هو في الواقع شاغلنا الشاغل في كل مابذلنا من جهود، ونعني دعم وتقوية الدراسات الكلاسيكية في مصر، ومد نفوذها إلى نواحي حياتنا الثقافية المعاصرة. فلا يكفي أن ننشغل بالتراجيديا أو الكوميديا الإغريقية دون أن نتابع صداهما في التجربة المسرحية الإنسانية ولاسيما التجربة الأوروبية منذ عصر النهضة وإلى يومنا هذا. فالوصل بين القديم والحديث كفيل بأن ينفخ في هذه الدراسات روح الثبات والمقاومة لمواجهة تيارات التسطيح والتهافت والمادية الرخيصة فهذه هي أمراض عصرنا. وإلا فكيف نواجه العولمة؟ بل كيف نتواءم مع روح الألفية الثالثة؟ نعم فتأصيل المسرح والعودة للتراث

الكلاسيكى هو أحد الأسلحة التى تقوى من عزيمتنا نحو العناية بتراثنا القومى وتحديد ملامح هويتنا الثقافية.

هذا ما حاوله طه حسين وتوفيق الحكيم وغيرهمـا فـى بدايـة القـرن العشـرين. ونجـد أنفسـنا مضطريـن لتثنيـة هـذه الدعـوة والتـأكيد عليهـا ونحـن علـى عتبـات القـرن الحـادى والعشرين.

وتبقـى لنـا بعـض الملاحظـات العامـة التـى خرجنـا بهـا مـن هـذه الدراسـة نوجزهـا كما يلى:

أ- تداخل الاتجاهات والتأثيرات بين الدول الأوروبية فى عصر النهضة، ومن ثم لا يمكن استيعاب مسرح عصر النهضة فى دولة من هذه الدول بمعزل عن الأخرى.

ب- شـاهد القـرن الخـامس عشـر المحـاولات الأولى لعقـد القـران وإقامـة عـرس الـزواج الكلاسـيكى فـى إيطاليـا. ونعنـى إحيـاء الـتراث الإغريقـى والرومـانى مـن أجـل النهـوض بمسـتوى الحيـاة الحديثـة.

ج- القـرن السـادس عشـر هـو قـرن التشـكيل الأساسـى للكلاسـيكية أو هـو قـرن الحمـل والـولادة فـى فرنسـا. أمـا القـرن السـابع عشـر فهـو النضـوج الكلاسـيكى الفرنسـى.

د- القـرن الثـامن عشـر هـو الكهولـة الكلاسـيكية فـى ألمانيـا. فالكلاسـيكية الألمانيـة هـى قمـة الكلاسـيكيات الأوروبيـات وهـى موسـم الحصـاد لكـل الثمـرات، لأنهـا أفـادت مـن كافـة التيـارات ومـرت بتجـارب عديـدة مـن التنويـر إلى العاصفـة والاندفـاع إلى الكلاسـيكية، وعـاصرت الثـورة الفرنسـية.

هـ- هـذا التداخـل الأوروبـى الأفقـى يقابلـه تداخـل رأسـى بـين القديـم والحديـث، التراث والتجديـد فـى الديـن والدنيـا.

و- من دراستنا للمصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير تبين لنا أن بعض المشكلات المثارة حول بعض المسرحيات الشكسبيرية لا يمكن حلها دون العودة للمصادر الكلاسيكية، بل لا يمكن استيعاب شكسبير دون التعمق فى هذه المصادر. وهذا حكم يمكن أن نعممه على كل نتاج مسرح عصر النهضة من بدايته إلى نهايته.

ز- إن الدرس الذى خرجنا به كذلك من دراسة مصادر شكسبير الكلاسيكية أن قراءة المتخصصين فى الدراسات اليونانية واللاتينية لمسرحيات شكسبير تعود لا محالة بالفائدة على هذه المسرحيات وتضئ الكثير من جوانبها وأساليبها اللغوية والفنية. هذا أمر جلى قد لا يحتاج إلى تبيان، ولكن الذى نؤكده هنا ونركز عليه أن المتخصصين فى الدراسات اليونانية واللاتينية سيتعلمون الكثير حول موضوعاتهم التخصصية من قراءة مسرحيات شكسبير وراسين وغيرهما من أقطاب المسرح الأوروبى منذ عصر النهضة وإلى اليوم.

ولعل القارئ المدقق يتساءل ويقول: لماذا شكسبير وراسين؟ ونحاول الإجابة على هذا التساؤل بإيجاز شديد فنقول إن شكسبير يمثل ذروة الدراما الأوروبية ويقف على الحافة بين الكلاسيكية والرومانسية فله قدم هنا وأخرى هناك. أما راسين فهو الأنموذج الأكمل للكلاسيكية الفرنسية. وكلاهما قد حقق الهدف وبلغ المراد وتربع على العرش لأنه توغل فيما سعى إليه وأجاده. ومن ثم فإن دراسة مسرحهما يعمق فهمنا للمسرح الأوروبى فى عصر النهضة بصفة عامة.

على أية حال فلقد أردنا بهذا التنويع فى الموضوعات ومنهج التناول التدليل على تكامل المناهج وتضافرها فى الدرس الأدبى. فالباب الأول ذو المنهج التاريخى هو الذى سهل لنا مهمة الدرس المقارن التاريخى والتحليلى فى الباب الثانى. على أن كل جزئية تعرضنا لها فى الكتاب تحتاج إلى دراسة مفصلة أو دراسات أكثر تخصصاً. ولهذا أعطينا المثل بدراستنا

عن "فيدر" راسين. كما أن راسين نفسه بحاجة إلى دراسة مفصلة على نمط المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير . أما مؤلفو المسرح فى إيطاليا وفرنسا وإسبانيا وألمانيا فى القرن السادس عشر ممن تناولناهم فى الباب الأول فكل منهم يحتاج أيضاً إلى عناية الباحثين وتوجيه دراسات مفصلة لمسرحياتهم وإسهاماتهم فى بناء النهضة الأوروبية المسرحية.

صفوة القول إن هذا الكتاب قد حاول أن يشق للدراسات المسرحية المقارنة حول مسرح عصر النهضة والمسرح الإغريقى الرومانى طرقاً جديدة. وسيشعر صاحب هذا الكتاب بالرضا والسعادة إذا سارت على هذا الدرب دراسات أخرى أكثر تخصصاً وتوسعاً فهذا هو ماقصدنا إليه وغاية مانتمناه.

قائمة مختارة من المصادر و المراجع

أولا: باللغة العربية

أحمد حمدى محمدى: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

أحمد عتمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، دراسة مقارنة. الطبعة الثانية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ١٩٩٣.

: الأدب الاغريقي تراثاً انسانياً وعالمياً، الطبعة الثانية. دار المعارف – القاهرة ١٩٨٧.

: كليوباترا وأنطونيوس، دراسة فى فن بلوتارخوس وشكسبير وشوقى. الطبعة الثانية أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠.

: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى، الطبعة الثانية. دار المعارف ١٩٩٥.

: الأدب اللاتينى ودوره الحضارى. العصر الفضى. أيجيبتوس، القاهرة ١٩٩٠.

: قناع البريختية والشيوعية، دراسة فى المسرح الملحمى، التنوير الذهنى البريختى والتطهير الأرسطى، بريخت بين الشرق الشيوعى والغرب الرأسمالى. أيجيبتوس. القاهرة ١٩٩٢.

: "الزمن المأساوى فى الفكر الإغريقى". "ألف، مجلة البلاغة المقارنة". عدد ٩ (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٩) ص١٧٣–١٨٨.

: "رسالة دانتى إلى كان غراندى". ترجمة (عن اللاتينية) وتقديم أحمد عتمان. "ألف، مجلة البلاغة المقارنة"، عدد ١٢ (الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٢)، ص٢١٠–٢٢١.

تييغيم (بول فان) : الرومانسية فى الأدب الأوروبى (جزآن). ترجمة صياح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى. دمشق ١٩٨١.

ثربانتيس : دون كيخوته ترجمة عن الإسبانية د. عبد الرحمن بدوى، الجزء الأول والجزء الثانى. دار النهضة العربية ١٩٦٥.

: دون كيشوت الفارس المجنون – الطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٥٨.

جلال يحى : عصر النهضة والعالم الحديث. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.

جيته : الديوان الشرقى للمؤلف الغربى: ترجمة عبد الرحمن بدوى. دار النهضة المصرية ١٩٦٧.

عباس محمود العقاد : التعريف بشكسبير. دار المعارف بمصر. الطبعة الثالثة ١٩٧٦.

لانسون (جوستاف) : تاريخ الأدب الفرنسى (جزآن) ترجمة د. محمد محمد القصاص – د. محمود قاسم. المؤسسة العربية الحديثة ١٩٦٢.

لطفى فام : المسرح الفرنسى المعاصر: الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤.

لوبى دى بيجا : ثورة فلاحين أو فوينتى أو بيخونا: ترجمة وتقديم د. حسين مؤنس، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٧.

لويس عوض : البحث عن شكسبير. دار المعارف بمصر ١٩٦٨.

: ثورة الفكر فى عصر النهضة الأوروبية. مركز الأهرام للترجمة والنشر. القاهرة ١٩٨٧.

مارفن (كارلسون) : نظريات المسرح عرض نقدى وتاريخى من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتقديم د. وجدى زيد. الأنجلو المصرية ١٩٩٧.

محمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر. (بدون تاريخ للنشر).

: فى المسرح العالمى، دار نهضة مصر. (بدون تاريخ للنشر).

محمود على السيد : "المسرح الإسبانى فى نشأته. دراسة فى قضاياه" مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، العدد ٦٣، (مايو ١٩٩٤)، ص٧–٩٦.

مومزن (كاتارينا) : جوته والعالم العربى، ترجمة د. عدنان عباس على، عالم المعرفة ١٩٤، الكويت ١٩٩٥.

هويزنجا (يوهان) : اضمحلال العصور الوسطى دراسة نماذج الحياة والفكر والفن بفرنسا والأراضى المنخفضة. ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

ثانيا: بلغات أجنبية:

ADAM, Antoine : Histoire de la littérature française au XVII° siècle,

I. L'époque d'Henri IV et de Louis XIII (Grand prix de la critique littéraire, 1949).

II. L'époque de Pascal, 1951.

III. L'Apogée du siècle. Boileau, Molière, 1952.

IV. L'Apogée du siècle. La Fontaine, Racine, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné, 1954.

V. La fin de l'Ecole classique (1680-1715), 1956.

Editions Mondiales Paris, 1962-1968.

ALLEN, J. W. : A History of Political Thought in the XVIth Century, London, 1960.

ARIANI M. : Tra Classicismo e manierismo. Firenze, Olschki 1974.

ARIOSTO, L. : *Orlando furioso*, Bologna, 1960; tr. A. Gilbert, 2 vols., New York, 1954.

ATTINGER, G. : L'Esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre francais. Paris, Librairie théâtrale, 1950. Slatkine Génève 1969.

AUBRUN, Ch. V.: La Comédie espagnole (1600-80). Paris, Presses Universitaires, 1966.

AUERBACH, Erich: Mimesis: La Representation de la realite dans la litterature occidentale. Traduit de l'allemand par

Cornelius Heim. Bibliothèque des Idées. Editions Gallimard 1968.

AXELARD, José– WILLEMS, Michèle: Shakespeare et le Théâtre Élizabéthain. Que Sais-Je? PUF, Paris 1964.

BALDWIN, T.W. : William Shakespeare's Small Latine and Lesse Greeke. Urbanna, Ill. 1944.

BANNIARD, Michel: Du Latin aux Langues Romanes Nathan Université, Paris 1997.

BARDON, M. : Don Quichotte en France au XVII° siècle et au XVIII°, 2 vol. Paris, Champion, 1931.

BARON, Hans : The Crisis of the Early Italian Renaissance. 2nd ed. Princeton University Press, 1966.

BATY, Gaston– CHAVANCE, René: Vie de l'art théâtral des origines à nos jours, Paris, Plon, 1932.

BAYNAS, Thomas: "What Shakespeare Learned at School", Fraser Magazine, New Series Vol. 21, 1903.

BEDWANI, Mona Nagi: "Native English Elements in the two Early English Comedies: *Ralph Roister Doister* and *Cammer Gurton's Needle*", Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, Vol. 56 No. 3 (July 1996), pp. 83-119.

BENJAMIN, W. : The Origins of German Tragic Drama. London 1977 (German original: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Berlin 1928).

BENNETT, B. : Modern Drama and German Classicism: Renaissance from Lessing to Brecht. Ithaca and London 1979.

BENTLEY, E. : The Genius of the Italian Theatre. London, 1965.

BERGSON, H. : Le Rire, Essai sur la signification du comique. Paris, Presses Universitaires, 1947.

BERNARDIN, N.M.: La Comédie italienne en France et les Théâtres de la foire et du boulevard (1570-1791). Paris, 1902.

BIAGI, M.L. Altieri: Il teatro classico Italiano nel' 500. Roma Accademia Nazionale dei Lincei 1971.

BLACKALL, E.A.: The Emergence of German as a Literary Language. Cambridge 1959.

BOECKH, J. G. : Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600. Berlin, 1960.

BOILEAU- D.N. Le Lutrin: L'Art Poétique, Classiques Larousse. Paris 1933.

BOLGAR, R.R. : The Classical Heritage and its Beneficiaries. Cambridge University Press 1954, reprint 1973.

Idem (ed.) : Classical Influences on Western Thought A.D. 1650-1870. Proceedings of an International Conference. Kings College. Cambridge 1977

BORLENGHI, A.: Commedie del Cinquecento. 2 vols. Milan, 1959.

BORSELLINO, N.: Commedie del Cinquecento. 2 vols. Milan, 1967.

BOWEN, Barbara C.: Les Caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550-1620. University of Illinois Press, Urbana, 1964.

BOYLE, N. : Goethe "*Faust, Part One*", Cambridge 1987.

BRAY, R. : La Formation de la doctrine classique en France. Paris, Hachette, 1927.

BROWN, J.K. : Goethe's Faust: The German Tragedy. Ithaca and London 1986.

BRUCKER, G. : Renaissance Florence. Berkeley: University of California Press, 1983.

BULLOUGH, G. (ed.): Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Six volumes Routledge & Kegan Paul, New York, Columbia University Press 1962-1964.

BURCKHARDT, Jacob: The Civilization of the Renaissance in Italy. New York: Paidon Press, 1983.

BURKE, Peter : Tradition and Innovation in Renaissance Italy. London: Batsford, 1972.

BURY, Emmanuel: Le Classicme: L'avènement du modèle littéraire Français. 1660-1680. Nathan Université. Paris 1993.

BUTLER, E. M. : The Tyranny of Greece over Germany. Cambridge 1935.

Idem : The Fortunes of Faust. Cambridge 1952 (reprinted 1979).

CABEEN, S. (ed.): A Critical Bibliography of French Literature, Vol. 2, Sixteenth century. New York, 1956.

CAIRNS, Christopher: Comparative Literature Italian Literature. The Dominant Themes. David & Charles. London 1977.

CAMPBELL, Lily B.: Shakespeare's Histories: Mirror of Elizabethan Policy. Methuen 3rd ed. 1963 repr. 1968.

Eadem : Shakespeare's Tragic Heroes, Slaves of Passion (Methuen 1961 repr. 1977).

CANTOR, Paul A.: Shakespeare's Rome. Republic and Empire. Cornell University Press. Ithaca and London 1976.

CARLSON, M. : Goethe and the Weimar Theatre. Ithaca and London 1978.

CASTELVETRO, L.: Poetica, Vienna, 1570; reorinted Munich 1967.

CASTEX, Pièrre– George – SURER, Paul: Manuel des Etudes: Litteraires Françaises. Moyen Age XVI-XVII siècles. Hachette 1954.

CASTOR, G. : Pléiade Poetics. Cambridge, 1964.

CECCHI, E.– SAPEGNO, N. (ed.): Storia della letteratura italiana, Vol. IV, Il Cinquecento. Milan, 1966.

CHABOD, Federico: Machiavelli and the Renaissance. New York: Harper & Row, 1965.

CHASTEL, A. : The Age of Humanism, 1480-1530. London 1963.

CIORANESCO A.: Bibliographie de la littérature française du XVIe siècle. Paris, 1959.

COCHRANE, Eric: Historians and Historiography in the Italian Renaissance. Chicago University Press, 1981.

COCHRANE, Eric– KIRSHNER, Julius (eds.): The Renaissance. The University of Chicago Press Chicago and London 1986.

COHEN, Gustave: Le Théâtre en France au Moyen Age, 2 vol. Paris, Rieder, 1928.

Idem : Etudes d'Histoire du théâtre en France au Moyen Age et à la Renaissance. Paris, 1956.

COUPE, W. A. A: Sixteenth - Century German Reader. Oxford, 1971.

COUPRIE, Alain: La tragedie racinienne. Hatier, Paris 1995.

CROOKS, Esther: The Influence of Cervantès in France in the XVIIth century. Baltimore, 1931.

CRUICKSHANK, J. (ed.): French Literature and Its Background, Vol. I, The Sixteenth Century. Oxford, 1968.

CUNLIFFE, J. W.: The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy. Archon Books, Hamden - Connecticut 1965.

DE LA TAILLE, J.: L'Art de la tragédie, ed. F. West. Manchester. 1939.

DELMAS, Christian: Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676). Droz-Genèvé 1985.

DELUMEAU, Jean: Catholicism between Luther and Voltaire. Philadelphia: Westminster Press, 1977.

DE MADARIGA, S.: *Don Quixote*: An Introductory Essay in Psychology. Oxford 1948,

DE ROJAS, F. : *Celestina*, or the tragicke-comedy of Calisto and Melibea englished from the Spanish by James Mabbe

anno 1631, reprint with introduction by J. Fitzmaurice Kelly, London, 1894.

DICKENS, A.G. : Reformation and Society in Sixteenth- Century Europe. London, 1966.

DICKINSON, H.T. (ed.): Politics and Literature in the Eighteenth Century. Dent, London 1974.

DIEDERICHSEN, D.– RUDIN, B. (eds.): Lessing im Spiegel der Theaterkritik 1945-1979. Berlin 1980.

DRESDEN, S. : Humanism in the Renaissance. London, 1968.

DUCHARTRE, P. L.: The Italian Comedy. New York, 1966.

ELIOT, T.S. : Elizabethan Dramatists (Essays by T.S. Eliot) Faber and Faber. London. 1963.

Idem : "Seneca in Elizabethan Translation", 1927 (reprinted in "Selected Essays. London 1948-9) pp. 65-105.

ETMAN, Ahmed : "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Reality", Cahiers du Gita No.3 October 1987, "Anthropologie et Théâtre Antique", Actes du Colloque International. Montpellier 6-8 Mars 1986, pp. 261-272. Revised and Republished as follows: "The Audience of Greco-Roman Drama between Illusion and Disillusion", Athena 80 (Athens 1989), pp. 251-276.

Idem : "Phèdre dans le théâtre d'Euripide, Sénèque et Racine". Traduite par Prof. Tahani Omar et Prof. Ophélia Fayez Riad. Bulletin of the Faculty of Arts

(Cairo University Press, 1993), No. 59 (September 1993) pp.5-67, et No. 60 (December 1993), pp. 5-62.

Idem : "The Nature of Dante's Islamic Sources in *Divina Comedia*". Conference "L'Egitto in Italia dall' Antichità al Medioevo". Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano. Roma CNR-Pompei 13-19 Nov. 1995, Consiglio Nazionale delle Ricerche. Roma 1998, pp. 699-706.

Idem : The Problem of Heracles' Apotheosis in the "*Trachiniae*" of Sophocles and in "*Hercules Oetaeus*" of Seneca. A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth (A Thesis for the Ph.D. degree, Athens 1974, in Greek with Summary in English)

EVENNETT, H. Outram: The Spirit of the Counter Reformation. Cambridge: University Press, 1967.

FAIRLEY, B. : Goethe's *Faust*: Six Essays. Oxford 1953.

FLEMMING, W. : Goethe und das Theater seiner Zeit. Stuttgart 1968.

FORD, Boris (ed.): The Age of Chaucer (Volume 1 of the Pelican Guide to English Literature). Penguin Books Reprint 1966.

FOUCAULT, M. : Folie et Déraison, Histoire de la folie à l'âge classique. Paris. Plon, 1961.

FRITZ, Kurt Von: The Theory of the Mixed Constitution in Antiquity. New York, Columbia University Press 1954.

GARAPON, R. : La Fantaisie verbale et le Comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVII° siècle. Paris, A. Colin, 1957.

GARIN, Eugenio: Science and Civic Life in the Italian Renaissance. New York: Anchor, 1969.

GARLAND, H.B. : Schiller the Dramatic Writer: A Study of Style in the Plays, Oxford 1969.

GASSNER, John: Medieval and Tudor Drama edited with Introductions and Modernizations by J. Gassner. 4th edition Drama Buntam World 1968.

GERRISH, B.A. : The Old Protestantism and the New: Essays in the Reformation Heritage. Chicago University Press, 1982.

GILBERT, Felix : Machiavelli and Guicciardini. Princeton University Press, 1965.

GIRALDI, G.B. : Tragedie. Venice 1583.

Idem : Gli Ecatommiti. Turin, 1879.

GODDARD, Harold: The Meaning of Shakespeare. Chicago University Press 1951.

GOUHIER, Henri: Le Théâtre et L'Existence. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris 1973.

GRAZZINI, A. : ('Il Lasca') Le commedie. Bari, 1953.

Idem : ('Il Lasca'), Le Cene. Milan, 1945.

GUICHEMERRE, Roger: La Comedie avant Molière 1640-1660. Librairie Armand Colin 1972.

HALE, John, (ed.): Renaissance Venice. London: Faber & Faber, 1973.

HALEY (Sister Marie Philip): Racine and the Art Poétique of Boileau. Johns Hopkins Studies in Romance Literatures and Languages, extra vol. XII, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1938.

HAMOUDA, Mahmoud Hussein: Le mille e una notte e il Decameron. Studio comparato e traduzione di 10 novelle di Boccaccio. Facoltà di Al Alson Università di Ain Shams. Il Cairo 1997.

HARRISON, G.B.: Introducing Shakespeare. Penguin Books. Third Edition Reprint 1971.

HAY, D. : The Italian Renaissance in Its Historical Background. Cambridge, 1966.

Idem, (ed.) : The Age of the Renaissance. London, 1967.

HAYMAN, R. (ed.): The German Theatre: A Symposium. London 1975.

HEITNER, R.R. : German Tragedy in the Age of Enlightenment. Berkeley and Los Angeles 1963.

HELTON, T. (ed.): The Renaissance: A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age. Madison, Wisconsin, 1964.

HENRY, Thomas: Spanish and Portuguese Romances of Chivalry. Cambridge 1920.

HERFORD, C. H.: Studies in Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century. London, 1966.

HERMENEGILDO, A.: Los tràgicos espanoles del siglo XVI. Madrid, 1961.

HERRICK, M. T. : Tragicomedy. Urbana, 1961.

Idem : Italian Tragedy in the Renaissance. Urbana, 1965.

Idem : Italian Comedy in the Renaissance. Urbana 1960.

HIGHET, Gllbert: The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature. Oxford 1949.

HINCK, W. (ed.) : Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf 1980.

HINDERER, W. : Schillers Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1979.

Idem : Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980.

HOLLISTER, C. Warren (et alii): River through Time. The Course of Western Civilzation. John Wiley & Sons New York. London 1975.

HOLMES, George: The Florentine Enlightenment,1400-1500. New York: Pegasus, 1969.

HORN-MONVAL, M.: Répertoire bibliographique des Traductions et Adaptations françaises du théâtre étranger du XV° siècle à nos jours, t. III (Th. italien), t. IV (Th. espagnol). Paris, CNRS., 1960-61.

HUGO, Albert Rennert: The Spanish Stage in the time of Lope de Vega. Dover Publications, New York 2nd ed. 1963.

HUIZINGA, J. : The Waning of the Middle Ages. London, 1968.

Idem : Erasmus of Rotterdam. London, 1952.

JACQUOT, J. ODDON M., (eds.): Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance. 2 nde èdition. Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS). Paris 1973.

JANTZ, H. : The Form of *Faust*: The Work of Art and its Intrinsic Structures. Baltimore and London 1978.

JODELLE, E. : Oeuvres, ed. H. Balmas, 2 vol. Paris, 1964.

KAISERGRUBER, Danielle– KAISERGRUBER, David– LEMPERT Jacques: Phèdre de Racine pour une semiotique de la représentation Classique. Librairie Larousse 1972.

KERRY, S.S. : Schiller's Writings on Aesthetics. Manchester 1961.

KNIGHT, C.Roy : Racine et la Grèce. Nizet Paris 1974.

KNUDSEN, Hans: Deutsche Theatergeschichte. Alfred Kröner Verlag Stultgart 1970.

KOENIGSBERGER, H.G.– MOSSE, G.L.: Europe in the Sixteenth Century. London, 1968.

KRAILSHEIMER, A.J. (ed.): The Continental Renaissance 1500-1600. Penguin Books 1971.

KRIEGER, Murray: The play and Place of Criticism. The Johns Hopkins Press, Baltimore 1967.

KRISTELLER, P. O.: Studies in Renaissance Thought and Letters, Rome, 1956.

Idem : Renaissance Thought and Its Sources. New York: Columbia University Press, 1979.

LAMPORT, F.J. : Lessing and the Drama. Oxford 1981.

Idem : German Classical Drama. Theatre, Humanity and Nation 1750-1870. Cambridge 1990 Reprint 1992.

LANDRY, J.P. MARLIN, I.: La Literature Française du XVIIe siècle. Armand Colin Paris 1993.

LAVEN, P. : Renaissance Italy 1464-1534. London, 1966.

LE BIDOIS Georges: De l'action dans la tragédie de Racine. Paris, Poussielgue, 1900.

LINDENBERGER, H.: Historical Drama: The Relation of Literature and Reality. Chicago and London 1975.

LUCAS, F.L. : Seneca and Elizabethan Tragedy. Cambridge University Press 1922.

LYNCH, J. : Spain under the Habsburgs, Vol. I. Oxford, 1965.

MACLEAN, Ian : The Renaissance Notion of Women. Cambridge: University Press, 1980.

MAINLAND, W. F.: Schiller and the Changing Past. London 1957.

MARTINDALE, Charles: Ovid renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century. Cambridge University Press 1988. Reprint 1990.

MATTINGLY, G. : The Defeat of the Spanish Armada. Penguin Books, Harmondsworth, 1959.

MAURIAC, François: La vie de Jean Racine. Paris, Plon, 1928.

MAZZEO, J. A. : Renaissance and Revolution. London, 1969.

MIC, C. : La Commedia dell'arte. Paris, 1927.

MILANO, Paolo : The Portable Dante. Edited with an Introduction by Paolo Milano. Penguin Books, 1978.

MINTURNO, A. Sebastiani: De poeta. Venice, 1559.

Idem : Arte poetica thoscana. Venice, 1563.

MISKIMIN, Harry : The Economy of Late Renaissance Europe, 1460-1600. Cambridge University Press, 1977.

MORÇAY, R. –SAGE P.: Le Préclassicisme. Paris, Del Duca, 1962.

MOREAU, Pierre: Racine, l'homme et l'œuvre. Paris, Boivin, s. d. 1943.

MORLEY, S. Griswald: "Fuente Ovejuna and its theme parallels". Hispanic Review IV pp. 303-313.

MORNET, Daniel: Jean Racine. Paris. Aux armes de France, 1943.

MORRISON, Theodore: The Portable Chaucer. Revised Edition, Selected, Translated and Edited by Theodore Morrison. Penguin Books, 1979.

MUIR, K. : Shakespeare's Sources, I Comedies and Tragedies (Methuen London 1957, repr. 1965.

MULLIGAN, Mary Martha: The Sources of "*Romeo and Juliet*". (Unpublished Thesis), Liverpool 1954.

MURPHY, James J., (ed.): Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric. Berkeley: University of California Press, 1983.

MUSUMARRA, C.: La poesia tragica italiana nel Rinaasciemento. Firenze Olschki 1972.

NAUERT, Ch. : Humanism and the culture of Renaissance Europe. Cambridge 1995, Reprint 1998.

NEALE, J. E. : The Age of Catherine de Medici. London, 1963.

NELSON, R.J. : Play within a play: The dramatist's conception of his art. New Haven, Yale University Press, 1958.

NICOLL, A. : The World of Harlequin. Cambridge, 1963.

NORTHUP, George Taylor: An Introduction to Spanish Literature, 3rd ed. by Nicholson B. Adams. Chicago 1960.

OLAMIRES, Harry: A. Short History of English Literature. Methuen-London Reprint 1979.

OREGLIA, G. : The Commedia dell' Arte. London, 1968.

PANDOLFI, V. : La commedia dell'arte storia e test. Firenze, Sansoni 1957-1961, (London, 1968).

PASCAL, R. : German Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. London, 1968.

PEYRE, Henri : Qu'est-ce que le Classicime? Nizet, Paris 1971.

POMMIER, Jean: "Comment Racine construisait "Phèdre?". Revue Théâtrale, août-septembre 1946, pp. 147-164.

POPKIN, R. H. : The History of Scepticism from Erasmus to Descartes. Assen, 1960.

PRANG, Helmut: Geschichte des Lustspiels von der Antike bis zur Gegenwart. Alfred Kröner. Verlag Stultgart 1968.

PRESSON, R.K. : Shakespeare's "*Troilus and Cressida*" and the Legends of Troy. Baldwin, Hillebrand 1953.

PRUDHOE, John: The Theatre of Goethe and Schiller. Basil Blackwell, Oxford 1973.

PUTNAM, Samuel: The Portable Cervantes, Translated and edited with an Introduction and notes by Samuel Putnam. Penguin Books, reprint 1980.

PÜTZ, P. : Die Leistung der Form. Lessings Dramen, Frankfurt 1986.

RAMSEY, P.A., (ed.): Rome in the Renaissance: The City and the Myth. Binghamton, N.Y.: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1982.

REED, T. J. : The Classical Centre: Goethe and Weimar 1775-1832, London and New York 1980 (reprinted Oxford 1986).

RESTUCCI, Amerigo (acura di): L'Architettura civile in Toscana. Il Rinascimento. Banca Monte dei Paschi di Siena S.P.A. 1997.

RICE, Eugene : The Foundations of Early Modern Europe. New York: Norton, 1970.

RIGAL, Eug. : De Jodelle à Molière, Tragédie, comédie, tragi-comédie. Paris, Hachette, 1911.

Idem : Le Théâtre français avant la période classique. Paris, Hachette, 1901.

ROBB, N. A. : Neoplatonism of the Italian Renaissance. London, 1969.

ROBERTSON, J. G.: Lessing's Dramatic Theory. Cambridge 1939 (reprinted New York 1965).

ROOT, R.K. : Classical Mythology in Shakespeare. (Ph.D. Thesis) Yale Studies in English, New York, Henry Holt & Company 1903.

ROPER, Lyndal : Oedipus and the Devil witchcraft, sexuality and religion in early modern Europe. Routledge. London and New York 1994.

ROSE, H.J. : Outlines of Classical Literature for the Students of English. London - Methuen 1959.

RUBINSTEIN, Nicolai: The Government of Florence under the Medici. Oxford: Clarendon, 1966.

RUSSELL P.E. (ed.): Spain. A Companion to Spanish Studies. London, 1971.

SALINARI, Carlo: Profilo Storico della Letteratura Italiana dalle Origini ai Giorni nostri. Giunti Gruppo Editoriale Marzocco Firenze 1991.

SANESI, I. : Commedie del Cinquecento, 2 vol. Bari, 1912.

SAULNIER, V.-L : La Literature Française du Moyen Age. Huitième Édition Revue. Que Sais-Je? PUF, Paris 1970.

Idem : La Literature Française de la Renaissance. Dixième Édition Revue. Que Sais-Je? PUF, Paris 1973.

Idem : La Literature Française du siècle Classique. Neuvième Édition Revue. Que sais je? PUF Paris 1970.

Idem : La Literature Française du Siècle Romantique. Huitième Edition Revue. Que Sais-Je? PUF, Paris 1968.

Idem : La Literature Française du Siècle Philosophique. Neuvième Edition Revue. Que Sais-Je? PUF, Paris 1970.

SCALIGER, J. C.: *Poetices libri septem*, Lyon, 1561; reprinted Stuttgart, 1964.

SCHERER, Jacques: La Dramaturgie Classique en France.. Librairie Nizet, Paris 1973.

SCHMIDT, A.M. (ed.): Poètes du XVIe siècle. Pléiade, Paris, 1953.

SCHWARTZ, I.A.: The Commedia dell'arte and its influence on French Comedy in the seventeenth century. New York, 1933.

SHARPE, L. : Schiller and the Historical Character. Oxford 1982.

Idem : Friedrich Schiller Drama, Thought and Politics. Cambridge 1991.

SHERGOLD, N.D.: History of the Spanish Stage from Medieval Times until the end of the Seventeenth Century. Oxford, 1967.

SINGER, D.W. : Giordano Bruno. His Life and Thought. New York, 1950.

SMITH, W. A. : The Commedia dell'Arte. New York, 1964.

SPERONI, S. : Opere. Venice, 1740.

SPINGARN, J.E.: Literary Criticism in the Renaissance. New York, 1963.

SPITZ, L. W. : The Religious Renaissance of the German Humanist. London, 1963.

STAHL, E.L. : Friedrich Schiller's Drama: Theory and Practice. Oxford 1954.

STEPHENS, John: The Italian Renaissance. The Origins of Intellectual and Artistic Change before the Reformation. Longman, London and New York. 1990 Reprint 1991.

SULLIVAN, H.W. : Calderon in the German Lands and the Low Countries: His Reception and Influence, 1654-1980. Cambridge 1983.

TOFFANIN, G. : Il Cinquecento, 5th ed., Milan, 1965.

Idem : La letteratura iftaliana. I Maggiori, Vol. I. Milan, 1956.

Idem : La letteratura italiana. I Minori, Vol. I-II. Milan, 1961.

TORTEL, J. : Le preclassicime Français. Paris 1952.

TREVELYAN, G.M: England Under the Stuarts. Methuen–London Reprint 1969.

TREVELYAN, H.: Goethe and the Greeks, Cambridge 1941 (new ed. 1981).

TRISSINO, G.G. : Opere. Verona, 1729.

VALBUENA PRAT, A.: Litteratura dramática espanola. Barcelone, 1920.

Idem : Historia del Teatro espanol. Barcelone, 1956.

Idem : Historia de la litteratura Espanol, Septima Edicion, Editorial Gustavo Gila. Barcelona, 1987-1989.

VASARI, G. : Lives of the Artists, Penguin Classics, Harmondsworth, 1965.

VILANOVA, A. : Historia general de las literaturas hispanicas. Barcelona, 1949-67, Vol. 3.

WAYNE, Philip : Goethe Faust: Part Two (Translated with an Introduction), Penguin Books 1976.

WEINBERG, B. : A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, 2 vols. Chicago, 1961.

WEINSTEIN, D. : The Renaissance and the Reformation, 1400-1600. New York, 1965.

WEISS, R. : The Spread of Italian Humanism. London, 1964.

WHITFIELD, J. H.: A Short History of Italian Literature. Penguin Books, Harmondsworth, 1969.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P.: Spanish Drama before Lope de Vega, revised ed. with bibliographical supplement by W.T. McCready. Philadelphia, 1967.

WILKINS, E. H. : A History of Italian Literature. London, 1954.

WILKINSON, E.M.(ed.): Goethe Revisited. New York. London 1983/4.

WILSON, E.M. : Some Aspects of Spanish Literary History (Taylorian Lecture for 1966), Oxford; 1967.

WOLFGANG, Clement: English Tragedy Before Shakespeare. Methuen 1971.

YATES, F.A. : French Academies of the Sixteenth Century. London, 1946.

YOUNG G.M. : Victorian England. Portrait of an Age. Oxford University Press, 2nd. ed. Reprint 1973.

ZORZI, L.– INNAMORATI, G.– FERRONE, S.: Il teatro del Cinquecento I luoghi, I testi, gli attori. Firenze, Sansoni 1982.

Ahmed ETMAN
Deptartment. of Greek and Latin
Faculty of Arts - Cairo University

Classicism in Renaissance Theatre & The Restored Tradition in the plays of Shakespeare and Racine

Cairo 1999

Classicism in Renaissance Theatre
&
The Restored Tradition in the plays of Shakespeare and Racine

Summary

This book tries to fill the gap in Arabic library concerning the civilisation of European Renaissance and particularly the theatre. The Arab reader is badly in need of such a book especially that the Arab World, foremost Egypt, adopts a national plan for cultural renaissance two centuries ago. This plan cannot be carried out without a full understanding of the European Renaissance through serious studies and contemplation.

As for the theatre in the Arab World the present writer has previously expressed his opinion that it suffers a chronic "cultural anemia". This fact is self-evident and it is underlined more and more by the absence of any serious study of Renaissance Theatre in Arabic although there are hundreds or thousands of such studies in European and other Languages everywhere in the world.

Being aware of this gap the present writer tries in the Introduction and in Part I with its four chapters to give a survey of Renaissance Theatre beginning from Italy to France, Spain and Germany. It was planned to add another chapter on English Renaissance Theatre. Then, fearing that the book may be too voluminous the author postponed this chapter perhaps to next editions.

But this shortage in Part I is compensated by the detailed study of the Classical Sources of Shakespeare, Chapter One in Part II, where the reader can find many hints concerning English Drama before Shakespeare.

Anyhow in Part II the book follows a different methodology. The author believes that a detailed analysis of Shakespeare's and Racine's Theatre and tracing them back to their Classical roots should offer an applied study and clarification of many questions which have been asked in Part I.

Yet it can be noted by any attentive reader that the methodology of Chapter One in Part II is quite different from Chapter Two of the same Part. Chapter One deals with the Classical Sources of Shakespeare's Theatre, Chapter Two is devoted to Racine's play *Phédre* and its classical origins in the plays of Euripides and Seneca. There is no contradiction between these two trends of a comparative study.

The present writer tries to give a model for readers and researchers indicating that there is a great need of both these trends. For instance there is a great need to study Shakespeare's "*Hamlet*" and to compare it to its Classical sources, and foremost the "*Oresteia*" of Aeschylus. There is a great need also of such a study of every one of Shakespeare's plays. Such a study should be based on a comparative detailed textual analysis. The present writer tried to carry out such study in his book "*Cleopatra and Antony: A study in the Art of Plutarch, Shakespeare and Ahmed Shawky"* (Second ed. Aegyptus Cairo 1990). But where are the studies of the other Shakespearean plays?

There is a great need of a detailed study of the Classical sources of Racine, (Corneille and Molière). Such study should stress Racine's classical knowledge and its roots and sources. It should also connect him with the beginnings of Italian Renaissance and the other

Renaissance trends in Europe. This would certainly lead the researcher back to the Greeks and Romans, the Middle Ages, the Fathers of Renaissance (e.g. Petrarch, Boccacio and Dante) and the Italian Renaissance Theatre created by the intellectual élite and popularized by commedia dell'arte.

The immediate aim of this book, then, is to stimulate the researchers to devote their efforts to such field of comparative studies. But in the long run this book aims to familiarize Egyptian and Arab readers with the European Renaissance Model and to utilize it in the estimation of our planned and declared Renaissance both in Egypt and the Arab World. A third aim may be added, as it is clear from the efforts of the present writer that he tries all the time to promote Classical Studies in Egypt and to enlarge its domain and relate it to the contemporary cultural life. He believes that it is not enough to work on Greek Tragedy and Comedy without following up their echo in the Human and Universal Drama, and in particular the European experience from the Renaissance to the present days.

This connection between the Ancient and Modern can support Classical Studies and help to resist the diseases of our epoch i.e. superficiality, triviality and cheap materialism. Otherwise how are we to face Globalisation? How to adapt ourselves to the Third Millenium? The present writer believes that the efforts to originate the art of theatre in our earth and to restore the Classical Tradition should contribute to the revival of our National Tradition as well as to the establishment of our own Cultural Identity.

Taha Hussein, Tewfiq El Hakim and others initiated these efforts in the beginnings of the twentieth century and the present writer

believes that these efforts must be renewed and stressed in the beginnings of the Twenty First Century.

The main conclusions which one may elicit from the present book are briefly as follows:

A) The Renaissance trends and mutual influences are much commingled and intricated among different European countries. Consequently Renaissance Theatre in one country cannot be absorbed and fully understood separated from the theatre in the other countries.

B) The Fifteenth century in Italy saw the earliest efforts to reconciliate the Classical Heritage with modern times. In other words the Italians revived the Greek and Roman Tradition to enhance the quality of life in their own times.

C) The Sixteenth century in France witnessed the formation of Classicism, it is the epoch of conceiving and giving birth to this new child i.e. Renaissance. The Seventeenth century in France is the age of Maturity of Classicism.

D) The Eighteenth Century in Germany is the age of Classical Senility. The German Classicism is the zenith of European Classicism, it is the Harvest Season of all fruitful efforts and trends from the Enlightenment to the *Sturm und Drang* to Classicism, which was contemporary to the French Revolution.

E) The horizontal intricated interrelations among European Countries were paralleled by another perpendicular interactions of Ancient and Modern, Tradition and Innovation in matters of life, arts and religion.

F) From the study of Classical sources of Shakespeare's theatre it is obvious that some of the philological problems about certain Shakespearean plays cannot be solved without the Classical sources. Generally speaking Shakespeare cannot be fully understood without these Classical sources. This judgement, however, can be enlarged and applied to the whole harvest of Renaissance Theatre from the beginnings to the end.

G) From the same study of Classical sources of Skakespeare it is concluded that the Classicists' reading of Shakespeare should be fruitful to his plays. It enlightens many points, many linguistic and artistic styles. This is perhaps self-evident. But what is to be stressed here is that the Classicists would learn a great deal concerning their subjects of specialization from reading the plays of Shakespeare, Racine and other major figures of Renaissance Theatre and following ages to the present time.

One may probably ask: why Shakespeare and Racine in particular? To put it briefly: Shakespeare is the zenith of European Theatre and he stands on the dividing line between Classicism and Romanticism, with one leg here, the other there. Racine is the perfect Model of French Classicism. Both achieved their aims and were enthroned. Consequently the study of their theatre completes the whole picture of European Renaissance Theatre.

Anyhow this variation in the subjects and methodology is intended to underline the entangled and interrelated discipline of literary criticism. The historical approach in Part I is meant to pave the way for the historical, comparative and analytic study in Part II. One should perhaps say that every single writer or every single play

mentioned here needs a detailed study. The present book gives the example by the chapter on Racine's "*Phèdre*". One can say also that Racine's Classical sources, like Shakespeare's, should have been examined in a detailed study. Moreover every playwright mentioned in this book wether in Italy, France, Spain, or Germany etc. Is recommended for such detailed and comparative study.

In sum, this book aims to pave the way for more detailed researches into Renaissance Theatre in relation to its Greco-Roman sources. The author will be happy and content if such studies appear in the near future.

Ahmed ETMAN

El Gizeh, 6 October 1999

CONTENTS

